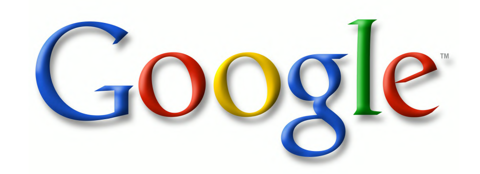
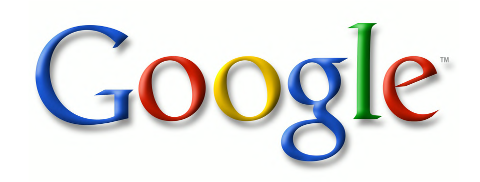
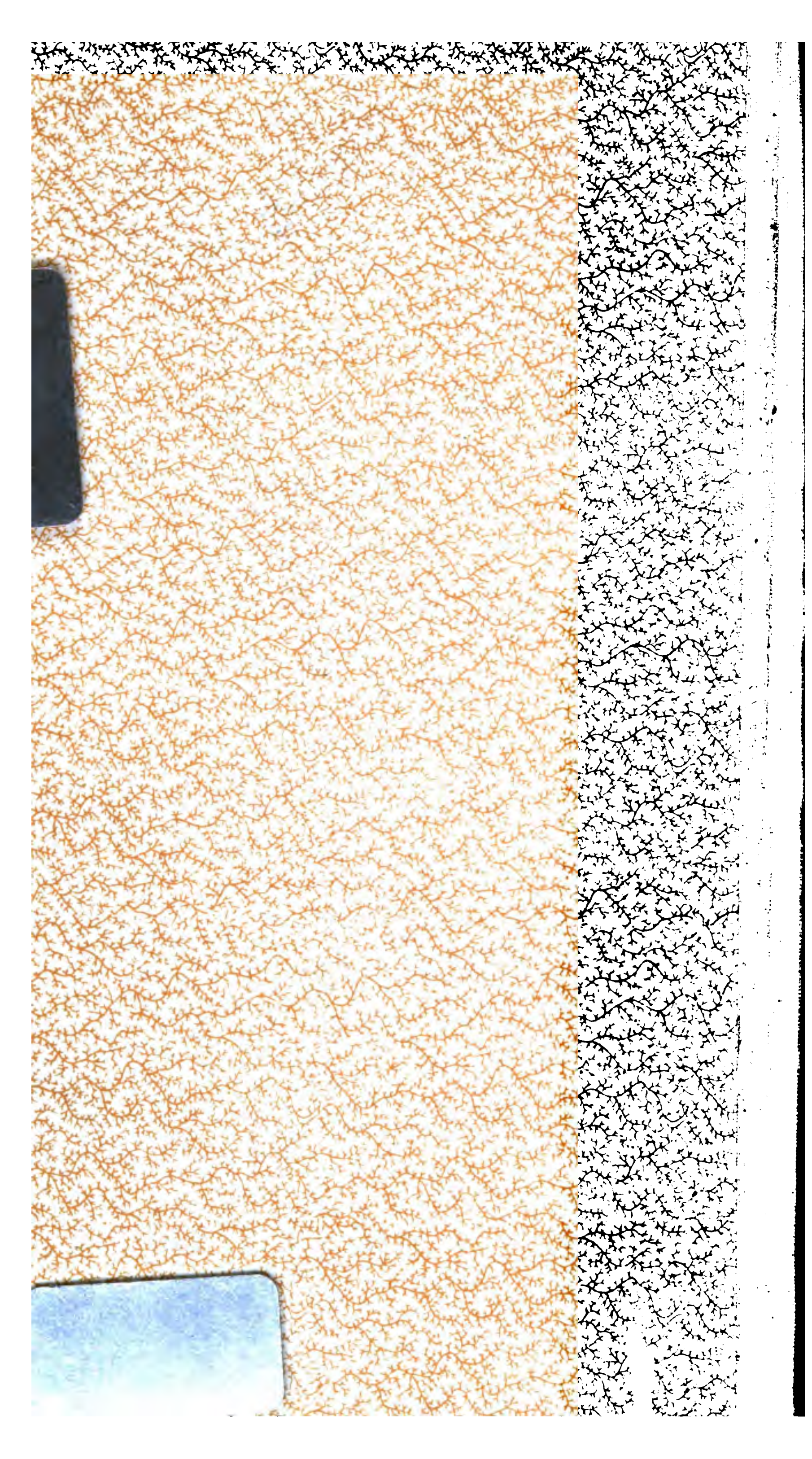








LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV. — POÉSIE.


A PARIS,

Chez
VERDIÈRE, quai des Augustins, n° 25.
LHEUREUX, même quai, n° 27.
LADRANGE, même quai, n° 19.
GUIBERT, même quai, n° 25.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J. F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME SIXIÈME.



PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,

IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

M DCCC XXI.

COURS

DE

LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

SECONDE PARTIE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

SUITE DU LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE III.

Racine.

SECTION VIII.

Esther.

Le temps, qui fait justice, mit bientôt la *Phèdre* de Racine à sa place : mais son parti était pris de renoncer au théâtre ; et même, douze ans après, il ne crut pas y revenir, quand il fit, pour

madame de Maintenon et pour Saint-Cyr, *Esther* et *Athalie;* car *Esther*, malgré le grand succès qu'elle eut à Saint-Cyr, ne parut jamais sur la scène, du vivant de l'auteur; et lorsqu'il imprima *Athalie*, il fit insérer dans le privilége une défense expresse aux comédiens de la jouer. Toutes deux ne furent représentées qu'après sa mort, et eurent alors un sort bien différent de celui qu'elles avaient eu au moment de leur naissance. Tout semble nous avertir de ne pas précipiter nos jugements, et rien ne peut nous en corriger.

Depuis que les représentations de 1721 eurent fait connaître tous les défauts du plan d'*Esther*, on s'étonna de la vogue qu'elle avait eue dans sa nouveauté, et c'est pourtant la chose du monde la plus facile à concevoir. Il faut voir chaque chose à sa place; et si le théâtre n'était pas celle d'*Esther*, il faut avouer qu'elle parut à Saint-Cyr dans le cadre le plus favorable. Qu'on se représente de jeunes personnes, des pensionnaires que leur âge, leur voix, leur figure, leur inexpérience même, rendaient intéressantes, exécutant dans un couvent une pièce tirée de l'Écriture-Sainte, récitant des vers pleins d'une onction religieuse, pleins de douceur et d'harmonie, qui semblaient rappeler leur propre histoire et celle de leur fondatrice; qui la peignaient des couleurs les plus touchantes, sous les yeux d'un monarque qui l'adorait, et d'une cour qui était à ses pieds; qui offraient, à tous moments, les allusions les plus

piquantes à la flatterie ou à la malignité; et l'on concevra que cette réunion de circonstances, dans un spectacle qui par lui-même n'appelait pas la sévérité, devait être la chose du monde la plus séduisante, et qu'il n'était pas étonnant que la phrase à la mode, celle qu'on répétait sans cesse, et que nous retrouverons dans les lettres et les mémoires du temps, fût celle-ci de madame de Sévigné : *Racine a bien de l'esprit.* Madame de Sévigné en avait aussi beaucoup (car il y en a de bien des sortes), mais elle n'avait pas celui de cacher son faible pour la cour et pour tout ce qui tenait à la cour. Il perce à toutes les pages; et le ravissement où elle est d'avoir vu *Esther* à Saint-Cyr, faveur alors excessivement briguée et devenue une distinction, paraît avoir influé un peu sur le jugement qu'elle en porte. Si l'on veut prendre, en passant, une idée des changements qui arrivent d'un siècle à l'autre, il n'y a qu'à faire attention à une de ces expressions employées sans dessein, et qui suffisent à peindre l'époque où l'on écrit : « Huit jésuites, dont était le père « Gaillard, ont *honoré ce spectacle de leur pré-* « *sence.* » Cela est un peu fort : voici le revers de la médaille. Nous avons vu il y a deux ans, et moi, j'ai vu de mes yeux, à la représentation d'une pièce qui avait paru *contre-révolutionnaire,* parce qu'on y disait que *des accusateurs ne pouvaient pas être juges* (c'était dans le temps du procès des vingt-deux); j'ai vu quatre *jacobins*,

appelés officiellement, et siégeant *gratis* au premier banc du balcon avec toute la dignité que des *jacobins* pouvaient avoir, pour juger si les corrections que l'auteur et les acteurs avaient promises aux *jacobins* étaient suffisantes pour permettre que l'on continuât de représenter la pièce; et le lendemain, les journaux annoncèrent que les commissaires *jacobins* avaient été contents de la docilité de l'auteur, et des changements qu'il avait faits.

L'établissement de Saint-Cyr, le choix des jeunes élèves qui remplissaient cette maison, le vif intérêt qu'y prenait madame de Maintenon, les soins qu'elle y donnait, les retraites fréquentes qu'elle y faisait, tous ces rapports pouvaient-ils manquer de se présenter à l'esprit lorsqu'on entendait ces vers de la première scène?

Cependant mon amour pour notre nation
A rempli ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
Dans un lieu séparé de profanes témoins,
Je mets à les former mon étude et mes soins;
Et c'est là que, fuyant l'orgueil du diadème,
Lasse de vains honneurs, et me cherchant moi-même,
Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier,
Et goûter le plaisir de me faire oublier.

Ce personnage d'Esther paraissait tellement adapté à la favorite, que trois ans après Despréaux renouvela ce même parallèle:

J'en sais une chérie et du monde et de Dieu,
Humble dans les grandeurs, sage dans la fortune,
Qui gémit comme Esther de sa gloire importune,
Que le vice lui-même est contraint d'estimer,
Et que, sur ce tableau, d'abord tu vas nommer.

Le caractère de madame de Montespan, le long attachement de Louis XIV pour elle, les efforts qu'il avait faits sur lui pour s'en séparer, pouvaient-ils échapper au souvenir de toute la cour, devant qui Esther disait:

Peut-être on t'a conté la fameuse disgrace
De l'altière Vasthi dont j'occupe la place,
Lorsque le roi, contre elle enflammé de dépit,
La chassa de son trône, ainsi que de son lit.
Mais il ne put sitôt en bannir la pensée:
Vasthi régna long-temps dans son ame offensée.

On sait assez avec quel plaisir malin l'on retrouvait Louvois dans Aman. La proscription des Juifs rappelait, dit-on, la révocation de l'édit de Nantes. Mais cette allusion ne fut certainement pas celle qui marqua le plus : il s'en fallait de beaucoup que l'on vît alors cette proscription du même œil dont on l'a vue depuis; et l'adulation et le fanatisme (c'était bien alors le fanatisme, et je parle la langue du bon sens, et non pas la langue révolutionnaire) célébraient comme un triomphe cette fatale erreur de Louis XIV, qu'il faut bien appeler ainsi puisqu'il fut trompé, mais qui, en elle-même, est aux yeux de la politique

et de l'humanité une grande faute qui a eu de longues et funestes suites.

Les défauts du plan d'*Esther* sont connus et avoués : le plus grand de tous est le manque d'intérêt. Il ne peut y en avoir d'aucune espèce. Esther et Mardochée ne sont nullement en danger, malgré la proscription des Juifs ; car assurément Assuérus, qui aime sa femme, ne la fera pas mourir parce qu'elle est Juive, ni Mardochée, qui lui a sauvé la vie, et qui est comblé, par son ordre, des plus grands honneurs. Il ne s'agit donc que du peuple juif; mais on sait que le danger d'un peuple ne peut pas seul faire la base d'un intérêt dramatique, parce qu'on ne s'attache pas à une nation comme à un individu : il faut, dans ce cas, lier au sort de cette nation celui de quelques personnages intéressants par leur situation; et l'on voit que celle d'Esther et de Mardochée n'a rien qui fasse craindre pour eux. Les caractères ne sont pas moins répréhensibles, si l'on excepte celui d'Esther, qui est d'un bout à l'autre ce qu'elle doit être, et dont le rôle est fort beau. Zarès, femme d'Aman, est entièrement inutile, et ne tient en rien à la pièce : c'est un remplissage. Mardochée n'est guère plus nécessaire. Assuérus n'est pas excusable : c'est un fantôme de roi, un despote insensé, qui proscrit tout un peuple sans le plus léger examen, et en abandonne la dépouille au ministre qui en a proposé la destruction. La haine d'Aman a des motifs

trop petits, et l'on ne peut concevoir que le maître d'nn grand empire soit malheureux parce qu'un homme du peuple ne s'est pas prosterné devant lui comme les autres, et qu'il aille jusqu'à dire :

Mardochée, assis aux portes du palais,
Dans ce cœur malheureux enfonce mille traits,
Et toute ma grandeur me devient insipide,
Tandis que le soleil éclaire ce *perfide*.

Mardochée n'est point *perfide;* et si ce Juif fait une pareille impression sur Aman, il faut qu'Aman soit fou. On prétend que ces petitesses de l'orgueil sont dans la nature : il se peut qu'elles aillent jusque-là; mais alors elles ne doivent pas faire le fondement d'une action et d'un caractère : il est trop difficile de s'y prêter. Je sais que Racine a trouvé le moyen de les revêtir des couleurs les plus imposantes. Aman, quand il avoue que c'est Mardochée qui attire sur les Juifs l'arrêt qui les condamne, ajoute :

Il faut des châtiments dont l'univers frémisse;
Qu'on tremble en comparant l'offense et le supplice;
Que les peuples entiers dans le sang soient noyés.
Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
Il fut des Juifs; il fut une insolente race;
Répandus sur la terre, ils en couvraient la face :
Un seul osa d'Aman attirer le courroux;
Aussitôt de la terre ils disparurent tous.

J'admire de si beaux vers. Mais si Aman était un

grand personnage, un homme extraordinaire, qu'il eût reçu une offense grave, je pourrais entrer jusqu'à un certain point dans ses ressentiments, et alors son rôle serait théâtral : tel qu'il est, je ne vois en lui, malgré tout l'art du poëte, que l'orgueil extravagant et féroce d'un favori enivré de sa fortune, qui veut exterminer une nation parce qu'un homme ne l'a pas salué.

La vraisemblance est aussi trop blessée. Après la scène où Esther l'a dénoncé au roi comme un calomniateur et un assassin, lorsqu'il a vu toute l'impression que faisaient les discours de la reine sur Assuérus, et tout le pouvoir qu'elle avait sur lui, lorsque la connaissance qu'il a du caractère de ce prince doit lui faire voir qu'il est perdu, il offre *son crédit* à Esther en faveur des Juifs.

Princesse, en leur faveur employez mon crédit.
Le roi, vous le voyez, flotte encore interdit :
Je sais par quels ressorts on le pousse, on l'arrête ;
Et fais comme il me plaît le calme et la tempête.
Parlez....

Il est trop maladroit de supposer qu'Esther soit assez aveugle pour croire que ce soit encore lui qui puisse *faire le calme et la tempête*, ni qu'elle puisse le ménager après avoir éclaté à ce point contre lui. Elle rejette ses offres avec dédain ; alors il se jette à ses pieds et lui demande la vie. Cette bassesse le rend vil, après que sa confiance l'a rendu ridicule.

Il ne faut pas s'étonner qu'un drame qui n'a rien de théâtral n'ait eu aucun succès au théâtre, lorsqu'il y parut dépouillé de tous les accessoires qui en avaient fait la fortune. Mais si l'on ne savait de quoi Racine était capable, on serait surpris de lire avec tant de plaisir, comme ouvrage de poésie, ce qui est si défectueux, comme ouvrage dramatique. Le style d'*Esther* est enchanteur : c'est là que Racine commence à tirer de l'Écriture-Sainte le même parti qu'il avait tiré des poëtes grecs. Il s'était pénétré de l'esprit des livres saints, et en fondit la substance dans *Esther* et dans *Athalie*. L'usage qu'il en fit frappe d'autant plus les connaisseurs, que transporter dans notre poésie les beautés de la *Bible* et des prophètes était tout autrement difficile que de s'approprier celles d'Homère et d'Euripide. Il fallait un goût aussi sûr que le sien, et une élocution aussi flexible, pour que ces beautés qu'il apportait dans notre langue n'y parussent pas trop étrangères. Combien, au contraire, elles y paraissent naturelles ! Élise, parente d'Esther et compagne de son enfance, lui raconte, dans la première scène, comment elle est venue la trouver à la cour du roi de Perse.

Au bruit de votre mort, justement éplorée,
Du reste des humains je vivais séparée,
Et de mes tristes jours n'attendais que la fin,
Quand tout à coup, madame, un prophète divin :
« C'est pleurer trop long-temps une mort qui t'abuse,

« Lève-toi, m'a-t-il dit, prends ton chemin vers Suze.
« Là tu verras d'Esther la pompe et les honneurs,
« Et sur le trône assis le sujet de tes pleurs.
« Rassure, ajouta-t-il, tes tribus alarmées :
« Sion, le jour approche où le dieu des armées
« Va de son bras puissant faire éclater l'appui,
« Et le cri de son peuple est monté jusqu'à lui. »
Il dit : et moi, de joie et d'horreur pénétrée,
Je cours. De ce palais j'ai su trouver l'entrée.
O spectacle! ô triomphe admirable à mes yeux!
Digne en effet du bras qui sauva nos aïeux!
Le fier Assuérus couronne sa captive,
Et le Persan superbe est aux pieds d'une Juive.

On croit entendre le langage des prophètes, et c'est une confidente qui parle; et le ton, tout élevé qu'il est, paraît naturel. C'est qu'une illusion soutenue vous transporte au lieu de la scène, qu'il n'y a pas un mot qui sorte de l'unité de ton et qui en rappelle un autre. Le vrai poëte est de tous les pays : Racine est Grec avec Andromaque et Iphigénie, Romain avec Burrhus et Agrippine, Turc avec Roxane et Acomat, Juif avec Esther et Athalie.

Quel coloris et quel intérêt dans le tableau que trace Esther, d'après l'Écriture, de ce concours des plus belles femmes de l'Asie, parmi lesquelles Assuérus devait choisir une épouse!

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent;
Les filles de l'Égypte à Suze comparurent;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté

Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.
On m'élevait alors, solitaire et cachée,
Sous les yeux vigilants du sage Mardochée:
Tu sais combien je dois à ses heureux secours.
La mort m'avait ravi les auteurs de mes jours;
Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
Me tint lieu, chère Élise, et de père et de mère.
Du triste état des Juifs jour et nuit agité,
Il me tira du sein de mon obscurité;
Et sur mes faibles mains fondant leur délivrance,
Il me fit d'un empire accepter l'espérance.
A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis:
Je vins; mais je cachai ma race et mon pays.
Qui pourrait cependant t'exprimer les cabales
Que formait en ces lieux ce peuple de rivales,
Qui toutes, disputant un si grand intérêt,
Des yeux d'Assuérus attendaient leur arrêt?
Chacune avait sa brigue et de puissants suffrages:
L'une, d'un sang fameux vantait les avantages;
L'autre, pour se parer de superbes atours,
Des plus adroites mains empruntait le secours;
Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,
De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice.
  Enfin, on m'annonça l'ordre d'Assuérus.
Devant ce fier monarque, Élise, je parus.
Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes;
Il fait que tout prospère aux ames innocentes,
Tandis qu'en ses projets l'orgueilleux est trompé:
De mes faibles attraits le roi parut frappé.

Cette piété qui rapporte tout à la protection divine est conforme aux mœurs, et cette modestie d'Esther contraste bien avec l'ambition de ses

rivales. Déterminée, par le péril des Juifs et les exhortations de Mardochée, à se présenter devant Assuérus malgré la loi qui défend, sous peine de la vie, de paraître devant le souverain sans son ordre, Esther adresse au Tout-Puissant une prière qui, par-tout ailleurs, pourrait paraître longue, mais qui tient essentiellement à l'action, dans un sujet où il est censé que les évènements sont conduits par la main de Dieu même. Cette prière est d'une éloquence touchante, animée de l'enthousiasme des écrivains sacrés; et l'auteur a su y placer en images et en mouvements les faits principaux qui peuvent intéresser au sort des Juifs, ce qui est un mérite dans son plan.

O mon souverain roi!
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance,
Quand, pour te faire un peuple agréable à tes yeux,
Il plut à ton amour de choisir nos aïeux.
Même tu leur promis, de ta bouche sacrée,
Une postérité d'éternelle durée.
Hélas! ce peuple ingrat a méprisé ta loi;
La nation chérie a violé sa foi;
Elle a répudié son époux et son père,
Pour rendre à d'autres dieux un honneur adultère:
Maintenant elle sert sous un maître étranger.
Mais c'est peu d'être esclave, on la veut égorger:
Nos superbes vainqueurs, insultant à nos larmes,
Imputent à leurs dieux le bonheur de leurs armes,

Et veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel
Abolisse ton nom, ton peuple et ton autel.
Ainsi donc un perfide, après tant de miracles,
Pourrait anéantir la foi de tes oracles,
Ravirait aux mortels le plus cher de tes dons,
Le Saint que tu promets et que nous attendons!
Non, non, ne souffre pas que ces peuples farouches,
Ivres de notre sang, ferment les seules bouches
Qui dans tout l'univers célèbrent tes bienfaits,
Et confonds tous ces dieux qui ne furent jamais.
Pour moi, que tu retiens parmi ces infidèles,
Tu sais combien je hais leurs fêtes criminelles,
Et que je mets au rang des profanations
Leur table, leurs festins, et leurs libations;
Que même cette pompe où je suis condamnée,
Ce bandeau dont il faut que je paraisse ornée
Dans ces jours solennels à l'orgueil dédiés,
Seule et dans le secret, je le foule à mes pieds;
Qu'à ces vains ornements je préfère la cendre,
Et n'ai de goût qu'aux pleurs que tu me vois répandre.
J'attendais le moment marqué dans ton arrêt
Pour oser de ton peuple embrasser l'intérêt:
Ce moment est venu; ma prompte obéissance
Va d'un roi redoutable affronter la présence.
C'est pour toi que je marche; accompagne mes pas
Devant ce fier lion qui ne te connaît pas.
Commande, en me voyant, que son courroux s'apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise.
Les orages, les vents, les cieux, te sont soumis.
Tourne enfin sa fureur contre nos ennemis.

Parmi cette foule d'expressions élégantes et poétiques dont abonde ce morceau, il n'y en a

qu'une qui puisse peut-être laisser quelque scrupule, *et n'ai de goût qu'aux pleurs*. Je la crois naturelle et vraie; mais est-elle assez noble pour la tragédie?

Avec quel plaisir secret madame de Maintenon devait retrouver les sentiments que lui témoignait souvent Louis XIV, dans ceux qu'exprime Assuérus en présence d'Esther; sentiments dont la vérité reçoit encore un nouveau charme de l'harmonie si douce et si flatteuse des vers de Racine!

Croyez-moi, chère Esther, ce sceptre, cet empire,
Et ces profonds respects que la terreur inspire,
A leur pompeux éclat mêlent peu de douceur,
Et fatiguent souvent leur triste possesseur.
Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grace
Qui me charme toujours, et jamais ne me lasse.
De l'aimable vertu doux et puissants attraits!
Tout respire en Esther l'innocence et la paix:
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.

On lisait un jour devant Louis XIV cette strophe d'un cantique de Racine:

Mon Dieu! quelle guerre cruelle!
Je trouve deux hommes en moi:
L'un veut que, plein d'amour pour toi,
Mon cœur te soit toujours fidèle;
L'autre, à tes volontés rebelle,
Me révolte contre ta loi.

Voilà, dit le roi, *deux hommes que je connais bien.* Il est probable qu'en écoutant les vers d'Assuérus, il disait aussi, mais tout bas : Je sentais comme lui le besoin d'une Esther, et je l'ai trouvée.

Rapprocher deux grands écrivains, quand ils ont à rendre à peu près les mêmes idées, est toujours un objet de curiosité et d'instruction. Gengiskan, dans *l'Orphelin de la Chine*, éprouve auprès d'Idamé ce vide des grandeurs et ce besoin d'un sentiment qu'on vient de voir dans Assuérus.

Tant d'états subjugués ont-ils rempli mon cœur?
Ce cœur lassé de tout demandait une erreur
Qui pût de mes ennuis chasser la nuit profonde,
Et qui me consolât sur le trône du monde.

L'expression des vers d'Assuérus est plus douce, celle de Gengiskan est plus forte : cette différence est fondée sur celle de leur situation. L'un parle d'un bonheur qu'il a, l'autre de celui qu'il voudrait avoir, et le désir va toujours plus loin que la jouissance. En étudiant les grands écrivains, on remarquera par-tout ce rapport du style avec le sentiment et la pensée, rapport qui existe sans qu'on y prenne garde, mais qui donne l'ame et la vie à tout un ouvrage, comme le sang qui circule dans nos veines nous fait vivre sans qu'on aperçoive son cours.

Allons plus loin, et, quoique cela nous écarte

un peu d'*Esther*, voyons encore la même idée dans un sujet d'un ton tout différent, dans un conte, celui de la belle Arsène.

Seule elle demeura
Avec l'orgueil, compagnon dur et triste :
Bouffi, mais sec, ennemi des ébats,
Il renfle l'ame, et ne la nourrit pas.

Ici la gaieté se mêle au sentiment; et c'est un autre rapport à saisir, celui du ton avec le sujet. Il y aurait là-dessus beaucoup de choses à dire; mais je reviens vite à *Esther*.

C'est revenir à Louis XIV; car on retrouve encore ce prince dans ces deux vers, qui n'étaient pas faits sans intention :

Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte.

On sait que ce prince, qui avait la figure imposante, n'était pas fâché de voir quelquefois l'effet qu'elle produisait, et combien il traita favorablement cet officier qui avait paru si fort intimidé devant lui.

L'élévation et la majesté des prophètes brillent dans la scène où Esther expose devant Assuérus la croyance, les fautes, la punition et les espérances de la nation dont elle plaide la cause, et sur-tout la puissance du Dieu qu'elle adore.

Ce Dieu, maître absolu de la terre et des cieux,
N'est point tel que l'erreur le figure à vos yeux.

L'Éternel est son nom : le monde est son ouvrage.
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.
Des plus fermes états la chute épouvantable,
Quand il veut, n'est qu'un jeu de sa main redoutable.

. . . .

N'en doutez point, seigneur, il fut votre soutien :
Lui seul mit à vos pieds le Parthe et l'Indien,
Dissipa devant vous les innombrables Scythes,
Et renferma les mers dans vos vastes limites.

Mardochée, dans une autre scène, ne le peint pas avec moins de grandeur.

Que peuvent contre lui tous les rois de la terre?
En vain ils s'uniraient pour lui faire la guerre;
Pour dissiper leur ligue il n'a qu'à se montrer :
Il parle, et dans la poudre il les fait tous rentrer.
Au seul son de sa voix la mer fuit, le ciel tremble:
Il voit comme un néant tout l'univers ensemble;
Et les faibles mortels, vains jouets du trépas,
Sont tous devant ses yeux comme s'ils n'étaient pas.

Ce dernier vers est traduit mot à mot d'Isaïe: *Omnes gentes, quasi non sint, sic sunt coram eo* (1).

Racine, à l'imitation des anciens, introduisit des chœurs dans *Esther* et dans *Athalie;* mais au lieu de les laisser, comme eux, sur le théâtre

---

(1) Cap. XL, v. 17.

pendant toute la durée de l'action, ce qui était souvent contraire à la vraisemblance, il a soin qu'il y ait toujours une raison pour les faire entrer sur la scène et pour les en faire sortir. Une partie de ces chœurs est chantée; dans l'autre, c'est un coryphée qui parle pour tous. C'est là que Racine a déployé un nouveau genre de talent, étranger à notre poésie dramatique. Mais, pour ne pas séparer des choses analogues entre elles, je me propose de parler en même temps des chœurs d'*Esther* et de ceux d'*Athalie*. C'est maintenant cette pièce, le dernier et le plus étonnant des chefs-d'œuvre de Racine, qui doit nous occuper.

SECTION IX.

Athalie.

La conception la plus étendue et la plus riche, dans le sujet le plus simple, et qui paraissait le plus stérile; le mérite unique d'intéresser pendant cinq actes avec un prêtre et un enfant, sans mettre en œuvre aucune des passions qui sont les ressorts ordinaires de l'art dramatique, sans amour, sans épisodes, sans confidents; la vérité des caractères, l'expression des mœurs empreinte dans chaque vers; la magnificence d'un spectacle auguste et religieux, qui montre la tragédie dans toute la dignité qui lui appartient; la sublimité d'un style également admirable dans un pontife

qui parle le langage des prophètes et dans un enfant qui parle celui de son âge; la beauté soutenue d'une versification où Racine a été au-dessus de lui-même; un dénouement en action, et qui présente un des plus grands tableaux qu'on ait jamais offerts sur la scène : voilà ce qui a placé *Athalie* au premier rang des productions du génie poétique; voilà ce qui a justifié Boileau, lorsque, seul contre l'opinion générale, et représentant la postérité, il disait à son ami découragé : « *Athalie* est votre plus bel ouvrage. » Développons, s'il se peut, tous ces différents mérites, et voyons d'abord comment l'auteur s'y est pris pour exciter un grand intérêt en faveur de Joas, et légitimer les moyens que le grand-prêtre emploie contre Athalie. Je ne dois pas dissimuler qu'il ne s'agit ici de combattre une autorité que j'ai souvent invoquée en fait de goût, celle de Voltaire. Mais heureusement le respect que j'ai toujours témoigné pour son génie et ses lumières m'a justifié d'avance, en faisant voir qu'il ne peut céder chez moi qu'à celui que l'on doit à la vérité. Voltaire, pendant quarante ans, n'a parlé d'*Athalie* que pour la nommer le chef-d'œuvre de la scène. Cependant, sur la fin de sa vie, il en a fait des critiques qui tendent à détruire l'ouvrage dans ses fondements; critiques que l'ascendant de son nom et de son autorité a pu seul faire paraître spécieuses, et qui, sous les rapports de la morale et de l'art du théâtre, sont également mal fon-

dées. Je crois même que, si l'on voulait expliquer cette contrariété dans ses opinions, et chercher pourquoi il a changé d'avis sur *Athalie*, on trouverait que la véritable raison, c'est qu'*Athalie* est un sujet juif, et l'on sait que Voltaire n'a jamais eu de goût pour cette nation. Cette antipathie l'a emporté sur son amour pour Racine, et *Athalie* a été enveloppée dans la proscription générale. Quoi qu'il en soit, je vais citer ce qu'il en dit, et ma réponse sera en même temps l'exposé, que j'annonçais tout à l'heure, des ressorts que Racine a si habilement employés.

« Je demande de quel droit Joad arme ses lé-« vites contre la reine, à laquelle il a fait serment « de fidélité. De quel droit trompe-t-il Athalie en « lui promettant un trésor? De quel droit fait-il « massacrer sa reine? Était-il permis à Joad de « conspirer contre elle et de la tuer? Il était son « sujet; et certainement, dans nos mœurs et dans « nos lois, il n'est pas plus permis à Joad de faire « assassiner la reine qu'il n'eût été permis à l'ar-« chevêque de Cantorbéry d'assassiner Élisabeth, « parce qu'elle avait fait condamner Marie Stuart. »

Si cet exposé était vrai, le sujet d'*Athalie* serait essentiellement vicieux : l'auteur aurait péché contre la première règle du théâtre, qui ne doit jamais blesser la morale ni consacrer la révolte et le crime. Mais cet exposé est infidèle dans tous les points, et détruit entièrement par les faits : il suffira de les détailler.

Depuis la division des douze tribus, sous le règne de Roboam, le peuple juif était partagé en deux royaumes. Les deux tribus de Juda et de Benjamin composaient le royaume de Juda, et les dix autres celui d'Israël. Mais il faut observer que les rois de Juda étaient de la famille de David; qu'ils avaient conservé l'ordre de la succession et le culte légitime; qu'ils avaient dans leur partage Jérusalem la ville sainte, et le temple de Salomon; et qu'enfin c'était d'eux que devait naître le Messie, l'espérance de la nation juive. Les tribus d'Israël, au contraire, la plupart tombées dans l'idolâtrie, étaient regardées dans Juda comme coupables d'un schisme sacrilége, et comme une race réprouvée que Dieu même avait maudite. Samarie était pour Jérusalem ce que Genève est pour Rome. L'auteur d'*Athalie* rappelle cette malédiction dans plusieurs endroits de la pièce, particulièrement dans celui-ci :

Dieu, qui hait les tyrans, et qui dans Jezraël
Jura d'exterminer Achab et Jézabel;
Dieu qui, frappant Joram, le mari de leur fille,
A jusque sur son fils poursuivi leur famille;
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
Sur cette race impie est toujours étendu.

Ailleurs, en parlant de Jéhu, roi d'Israël, il fait dire à Joad :

Jéhu, qu'avait choisi sa sagesse profonde,
Jéhu, sur qui je vois que votre espoir se fonde,

D'un oubli trop ingrat a payé ses bienfaits :
Jéhu laisse d'Achab l'affreuse fille en paix,
Suit des rois d'Israël les profanes exemples,
Du vil dieu de l'Égypte a conservé les temples.
Jéhu, sur les hauts lieux enfin osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,
N'a, pour servir sa cause et venger ses injures,
Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures.

Ces notions générales n'ont pas un rapport direct à la question que je traite en ce moment; mais elles sont nécessaires pour donner une idée juste du sujet, et réfuter le même auteur sur d'autres observations critiques que je me propose d'examiner. Maintenant un précis très-court des faits historiques, sur lesquels la pièce est fondée, fera voir si Joad est en effet un rebelle, et s'il devait regarder Athalie comme sa *reine*..

Athalie était fille d'Achab et de Jézabel, qui régnaient dans Israël : elle avait épousé Joram, roi de Juda, fils de Josaphat, et le septième roi de la race de David. Son fils Okosias, entraîné dans l'idolâtrie, ainsi que Joram, par l'exemple d'Athalie, ne régna qu'un an, et fut tué, avec tous les princes de la maison d'Achab, par Jéhu, que Dieu avait fait sacrer par ses prophètes, pour régner sur Israël et pour être le ministre de ses vengeances. Athalie, irritée du massacre de sa famille, voulut, de son côté, exterminer celle de David, et fit périr tous les enfants d'Okosias ses petits-fils. Joas au berceau échappa seul à cette

barbarie, sauvé par Josabeth, sœur du roi Okosias, mais d'une autre mère qu'Athalie, et femme du grand-prêtre Joad.

D'après ces faits, tous énoncés et répétés dans la pièce, je demande à mon tour si Joas n'était pas l'héritier légitime du royaume de Juda, et si l'on pouvait lui disputer le droit de succéder à son père? je demande si Athalie n'était pas évidemment une usurpatrice, et si elle avait d'autres droits que ses crimes? je demande s'il est permis d'avancer si gratuitement que Joad a pu lui faire *serment de fidélité?* C'est supposer un fait non-seulement faux, mais impossible. Il suffit d'entendre, dès la première scène, de quelle manière Joad parle d'Athalie:

Huit ans déja passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide.

Supposons qu'après la mort de Henri II, Catherine de Médicis eût fait assassiner tous les princes de la branche de Valois et ceux de la branche de Bourbon, et que François II, encore enfant, cru mort comme les autres, eût été, par un coup du hasard, dérobé au glaive des assassins, et caché dans une cour étrangère ou dans quelque ville du royaume; qu'il fût parvenu ensuite à se faire reconnaître pour ce qu'il était,

lui aurait-on contesté son droit à la couronne? C'est précisément la situation où se trouve Joas. Il est donc bien évidemment roi de Juda; Joad est son *sujet*, et non pas celui d'Athalie. Joad n'a donc fait ni pu faire *serment de fidélité* à une usurpatrice meurtrière, souillée de sang et de forfaits. Il n'est dit nulle part qu'il lui ait fait ce serment, et son caractère et sa religion ne permettent pas plus de le présumer dans une tragédie que dans l'histoire. Athalie, qui ne régnait que par la force, n'ignorait pas les sentiments de Joad et de ses lévites, mais elle ne les craignait pas. Elle dit elle-même :

Vos prêtres, je veux bien, Abner, vous l'avouer,
Des bontés d'Athalie ont lieu de se louer.
Je sais, sur ma conduite et contre ma puissance,
Jusqu'où de leurs discours ils portent la licence :
Ils vivent cependant, et leur temple est debout.

Elle les regarde donc comme ses ennemis, mais comme des ennemis faibles et impuissants; et l'on peut penser que, si elle les épargne, c'est pour ne pas commettre des cruautés inutiles. Il en résulte que Joad, bien loin de *conspirer contre la reine*, défend son légitime souverain contre une marâtre barbare qui lui a ravi le trône, et qui a voulu lui arracher la vie. On voit par-là combien est faux dans tous ses rapports le parallèle hypothétique qu'on établit entre Élisabeth et Athalie, entre Joad et l'archevêque de Can-

torbéry. Celui-ci était sujet d'Élisabeth, et Joad ne l'était pas d'Athalie. Le prélat anglais ne devait rien à Marie Stuart que de la pitié; le pontife de Jérusalem devait servir de tout son pouvoir le dernier rejeton de ses rois, sauvé par son épouse, et nourri dans le temple : la disparité est complète.

Mais ce n'est pas assez que la cause de Joad soit juste; il faut justifier les moyens qu'il emploie. La manière dont on les attaque offre un côté spécieux : un prêtre qui trompe! un prêtre qui assassine! Ce seul énoncé présente une sorte de contraste dans les termes, qui a quelque chose de trop odieux; mais en dépouillant un fait de toutes les circonstances qui l'accompagnent, il est aussi trop facile de le dénaturer. C'est ici qu'il faut en revenir d'abord à ce principe incontestable, qu'un poëte dramatique doit faire agir et parler ses personnages conformément aux mœurs du pays où ils vivent, à moins qu'il n'y ait un tel excès d'atrocité, de bizarrerie ou de bassesse, qu'il ne soit pas possible de s'y prêter; et dans ce cas il faut ou adoucir ces mœurs sans les contredire trop formellement, ou rejeter un sujet qui répugnerait trop aux nôtres. La question est donc de savoir si l'auteur d'*Athalie*, dans tout le cours de la pièce, nous a montré les objets sous un tel point de vue, que la conduite de Joad nous paraisse irréprochable, et que l'intérêt de cet enfant, son pupille et son roi, devienne celui

du spectateur. Cet examen sera le plus grand éloge de l'ouvrage. Il n'y en a pas un seul où l'on ait porté aussi loin cet art dont la multitude n'aperçoit que le résultat, et dont les connaisseurs sentent tout le mérite, cet art si essentiellement théâtral, de mettre sans cesse dans la bouche de chacun des acteurs tout ce qui peut fonder, nourrir, accroître l'intérêt unique qu'il faut inspirer, et ranger les spectateurs du parti que le poëte veut qu'ils embrassent; art d'autant plus difficile, qu'il ne faut pas en laisser voir l'intention : l'effet est manqué, si le besoin est trop aperçu. L'auteur doit toujours nous mener, mais de manière que nous nous imaginions aller tout seuls. Plus on réfléchit sur le sujet, le plan, l'exécution d'*Athalie*, plus on est effrayé des difficultés qui durent frapper un auteur qui avait tant de connaissance du théâtre, et du talent infini qu'il lui fallait pour les surmonter. *Phèdre* était sans doute un sujet très-délicat à manier; mais aussi que de ressources! la passion, que Racine savait si bien traiter; la fable, qui apportait sous son pinceau ce que la poésie a de plus brillant! Il était là comme sur son terrain : ici, rien de tout cela. Point de passion d'aucune espèce : un sujet austère, et pour ainsi dire nu; le péril d'un enfant, qui par lui-même n'a rien de bien vif, à moins qu'on ne puisse y joindre le ressort puissant de la nature dans le cœur d'un père ou d'une mère, comme dans *Andromaque*,

dans *Iphigénie*, dans *Mérope*, dans *Idamé*. Joas est orphelin; il est le neveu de Josabeth : c'est un lien de parenté; mais qu'il est loin de ce grand sentiment de la maternité, auquel rien ne peut se comparer! Aussi Josabeth n'est-elle qu'un personnage secondaire, qui se laisse conduire en tout par Joad. Il fallait pourtant nous attacher au sort de cet enfant pendant cinq actes. Ce n'est pas tout : quel est le défenseur de cet enfant? quel est celui qui entreprend de le remettre sur le trône? Ce n'est point un de ces personnages toujours avantageux à montrer sur la scène, un guerrier, un héros vengeur de sa patrie et de ses rois, un politique habile méditant une grande révolution : c'est un pontife enfermé dans un temple avec une tribu consacrée au service des autels. Il fallait le faire triompher de la force et du pouvoir sans blesser la vraisemblance, et le rendre ministre d'une vengeance rigoureuse et sanglante sans dégrader ni faire haïr le caractère du sacerdoce. Tout autre personnage pouvait être, sans aucun inconvénient, l'instrument du salut de Joas et de la perte d'Athalie. Rétablir l'héritier du trône, venger la faiblesse opprimée, et punir l'ennemi et le bourreau de ses rois, était pour tout autre une entreprise non-seulement légitime, mais glorieuse. Cependant, telles sont les idées de convenance attachées à chaque état, que faire répandre par les ordres d'un prêtre le sang d'une reine, quoique coupable et usur-

patrice, était en soi-même difficile et dangereux. Tant d'obstacles nés du sujet n'étaient balancés que par une seule ressource, l'intervention divine. A la vérité, elle se présentait d'elle-même, et l'homme le plus médiocre pouvait la saisir ; mais c'est un de ces moyens qui n'ont qu'une valeur proportionnée à la force de celui qui s'en sert : mis en œuvre par une main moins habile, il ne pouvait tout au plus que faire excuser Joad, et alors la pièce était manquée; elle ne pouvait produire que très-peu d'effet. Il était absolument nécessaire de tirer de ce moyen tout le parti possible : il fallait faire entendre la voix de Dieu dans chaque vers, rendre cet enfant que le ciel protége aussi cher aux spectateurs qu'aux Israélites (puisque enfin c'est là toute la pièce), le leur montrer sur la scène, et faire agir sur tous les cœurs le charme de l'enfance; ce qui était sans exemple, et placé, s'il faut le dire, entre le sublime et le ridicule. Et quel autre qu'un grand maître, allons plus loin, quel autre que Racine pouvait en venir à bout? Sans la magie d'un style divin, qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme d'un pontife avec autant de succès qu'il descend à la naïveté d'un enfant, la scène française n'avait point d'*Athalie*. C'est un de ces tableaux qui ne peuvent exister que par un prestige unique de coloris, et que, sans cela, la plus belle ordonnance, le plus beau dessin, ne pourraient sauver. Il y a des sujets où l'on est forcé d'être sublime,

sous peine de n'être rien : Racine s'est bien acquitté de ce devoir; il l'est depuis le premier vers jusqu'au dernier (1).

La théocratie, particulièrement établie chez les Juifs, était donc le principal objet que devait développer l'auteur d'*Athalie*. Aussi, dès la première scène, il fonde puissamment toutes les idées qui doivent gouverner l'esprit des spectateurs; il rappelle tous les faits qui doivent influer sur le reste de la pièce; il prépare tout ce qui doit arriver. Il choisit, pour le jour qu'il a destiné à la proclamation de Joas, une des principales fêtes des Juifs, celle où l'on célébrait l'anniversaire de la publication de la loi, et qu'on appelait aussi la fête des Prémices, parce qu'on y offrait à Dieu les premiers pains de la nouvelle moisson. Il introduit avec le grand-prêtre un

---

(1) Quand le célèbre Lekain vint, à l'âge de dix-huit ans, chez Voltaire, faire devant lui l'essai de ce talent trop tôt perdu pour le théâtre dont il a été la gloire, il voulut d'abord lui réciter le rôle de Gustave. *Non, non,* dit le poëte, *je n'aime pas les mauvais vers.* Le jeune homme lui offrit alors de répéter la première scène d'*Athalie*, entre Joad et Abner. Voltaire l'écoute; et l'ouvrage lui faisant oublier l'acteur, il s'écrie avec transport : *Quel style! quelle poésie! Et toute la pièce est écrite de même! Ah! monsieur, quel homme que Racine!* C'est Lekain qui rapporte, dans des Mémoires manuscrits, ce fait, dont il fut d'autant plus frappé que, dans ce moment, il aurait bien voulu que Voltaire s'occupât un peu plus de lui et un peu moins de Racine.

guerrier qui a servi avec distinction sous les rois de Juda, également attaché à leur mémoire et au culte de ses pères. Dans tout autre sujet, il semblerait que ce fût à un homme tel qu'Abner d'être le vengeur et l'appui d'un roi orphelin, et de travailler à son rétablissement. Mais ici c'est Dieu qui doit tout faire :

Dieu, qui de l'orphelin protége l'innocence,
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance.

C'est de cette faiblesse même que l'auteur a tiré l'intérêt qu'il sait répandre sur la cause du grand-prêtre et de Joas. On lui a reproché de n'avoir pas fait le rôle d'Abner plus agissant : s'il l'eût fait, sa pièce ressemblait à tout; elle n'avait plus ce caractère religieux qui la distingue et la rend à la fois si originale et si conforme aux mœurs théocratiques. A quoi donc lui a servi Abner? A présenter dans un homme de cette importance, dans un guerrier vertueux, dans un serviteur fidèle des rois de Juda, les sentiments que la plus saine partie de la nation a conservés pour la famille de David, sentiments qui seraient suspects de quelque intérêt particulier, si l'auteur ne les eût montrés que dans le grand-prêtre et ses lévites; à balancer auprès d'Athalie, qui ne peut lui refuser son estime, le crédit et les suggestions de Mathan; à former entre l'humanité d'un soldat et la cruauté d'un prêtre ce beau contraste qui met du côté de Joad

tout ce qu'il y a de plus intéressant, et du côté d'Athalie tout ce qu'il y a de plus odieux; enfin, à relever la fermeté d'ame et la pieuse confiance de Joad, qui, pouvant se servir d'un homme si brave et si accrédité, ne s'en sert pas, parce qu'il attend tout de Dieu seul. Et quoi de plus propre à rendre une cause respectable, à en persuader la justice, que de la présenter toujours comme la cause de Dieu lui-même? Je le répète : sans cet art, que peut-être on n'a pas assez senti, la pièce échouait. Quand Josabeth dit au grand-prêtre,

Abner, le brave Abner viendra-t-il nous défendre?

Joad répond :

Abner, quoiqu'on se pût assurer sur sa foi,
Ne sait pas même encor si nous avons un roi.

JOSABETH.

Mais à qui de Joas confiez-vous la garde?
Est-ce Obed? est-ce Amnon que cet honneur regarde?
De mon père sur eux les bienfaits répandus....

JOAD.

A l'injuste Athalie ils se sont tous vendus.

JOSABETH.

Qui donc opposez-vous contre ses satellites?

JOAD.

Ne vous l'ai-je pas dit? nos prêtres, nos lévites.

JOSABETH.

....

Peut-être dans leurs bras Joas percé de coups....

JOAD.

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?

Toujours Dieu: et quand Athalie périra, c'est le bras de Dieu qui l'aura frappée, et qui cachera celui de Joad, qu'il était si essentiel de ne pas montrer. Ce sujet a quelque chose de si particulier, que le rôle d'Abner me paraît louable par une raison tout opposée à celle qui fait louer d'autres rôles: ceux-ci ne valent ordinairement qu'en raison de ce qu'ils font dans une pièce; celui d'Abner vaut en raison de ce qu'il n'y fait pas.

Avec quelle dignité s'ouvre cette première scène, où l'auteur a disposé tous les ressorts de son drame!

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel;
Je viens, selon l'usage antique et solennel,
Célébrer avec vous la fameuse journée
Où sur le Mont-Sina la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour,
Du temple, orné par-tout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques;
Et tous, devant l'autel, avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits,
Au dieu de l'univers consacraient ces prémices:
Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.
L'audace d'une femme arrêtant ce concours,
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.
D'adorateurs zélés à peine un petit nombre

Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre.
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal,
Ou même, s'empressant aux autels de Baal,
Se fait initier à ses honteux mystères,
Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères.
Je tremble qu'Athalie, à ne vous rien cacher,
Vous-même de l'autel vous faisant arracher,
N'achève enfin sur vous ses vengeances funestes,
Et d'un respect forcé ne dépouille les restes.

On a déja vu dans ce peu de vers les sentiments religieux d'Abner, la solennité du jour faite pour sanctifier l'entreprise de Joad, le culte de Baal opposé à celui du Dieu de Jérusalem, l'impiété d'Athalie, et le péril du grand-prêtre. Il répond :

D'où vous vient aujourd'hui ce noir pressentiment?

ABNER.

Pensez-vous être saint et juste impunément?
Dès long-temps elle hait cette fermeté rare
Qui rehausse en Joad l'éclat de la tiare;
Dès long-temps votre amour pour la religion
Est traité de révolte et de sédition.
Du mérite éclatant cette reine jalouse
Hait sur-tout Josabeth, votre fidèle épouse :
Si du grand-prêtre Aaron Joad est successeur,
De notre dernier roi Josabeth est la sœur.
Mathan d'ailleurs, Mathan, ce prêtre sacrilége,
Plus méchant qu'Athalie, à toute heure l'assiége,
Mathan de nos autels infame déserteur,
Et de toute vertu zélé persécuteur.

C'est peu que, le front ceint d'une mitre étrangère,
Ce lévite à Baal prête son ministère;
Ce temple l'importune, et son impiété
Voudrait anéantir le dieu qu'il a quitté.
Pour vous perdre, il n'est point de ressort qu'il n'invente :
Quelquefois il vous plaint, souvent même il vous vante;
Il affecte pour vous une fausse douceur,
Et par-là de son fiel colorant la noirceur,
Tantôt à cette reine il vous peint redoutable,
Tantôt, voyant pour l'or sa soif insatiable,
Il lui feint qu'en un lieu que vous seul connaissez
Vous cachez des trésors par David amassés.

Voilà le contraste de Joad et de Mathan établi de manière à inspirer autant de vénération pour l'un que d'horreur pour l'autre. Cette supposition d'un trésor renfermé dans le temple est une préparation adroite et inaperçue d'un des principaux moyens du dénouement : *c'est l'insatiable soif de l'or* qui fera tomber Athalie dans le piége.

Enfin, depuis deux jours, la superbe Athalie
Dans un sombre chagrin paraît ensevelie.
Je l'observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le lieu saint des regards furieux,
Comme si, dans le fond de ce vaste édifice,
Dieu cachait un vengeur armé pour son supplice.

Autre préparation du dénouement : on voit déja le *vengeur caché* dans le temple, et *armé pour le supplice* d'Athalie. Elle-même croit le voir : Dieu et sa conscience la menacent en même temps.

Croyez-moi : plus j'y pense, et moins je puis douter
Que sur vous son courroux ne soit près d'éclater,
Et que de Jézabel la fille sanguinaire
Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire.

Attaquer Dieu! C'est entre *Dieu* et Athalie que la guerre est déclarée. Abner ne parle de Joad que pour montrer les dangers qui l'environnent. On connaît la réponse du grand-prêtre : il n'y a point d'enfant au collége qui ne la sache par cœur, et il n'y a point de connaisseur qui ne l'admire. Jamais on ne fut sublime avec plus de simplicité.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Mais ce n'était pas assez de peindre cette fermeté qui l'ennoblit, il fallait annoncer ce saint enthousiasme qui caractérise l'homme capable de tout faire pour la cause de Dieu et de ses rois.

Cependant je rends grace au zèle officieux
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.
Je vois que l'injustice en secret vous irrite,
Que vous avez encor le cœur israélite.
Le ciel en soit béni.

Voyez ce que c'est que le style du sujet : partout ailleurs cet hémistiche serait plat et trivial ; à l'endroit où il est, il a de l'onction.

Mais ce secret courroux,
Cette oisive vertu, vous en contentez-vous?
La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?

Est-ce une foi sincère? En prose on dirait *est-elle une foi sincère?* Le pronom démonstratif donne à la phrase une tournure bien plus vive. C'est le sentiment de la poésie qui inspire ces modifications du langage, que la grammaire nomme des licences, et que le goût appelle des découvertes.

Huit ans déja passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide;
Et même contre Dieu lève son bras perfide.

Huit ans déja passés, manière poétique de dire, par l'ablatif absolu, il y a huit ans. Racine a enrichi la langue des poëtes d'une foule de constructions de cette espèce (1).

Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant état,
Vous, nourri dans les camps du saint roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,

---

(1) Celle-ci est de Malherbe, et c'était à lui qu'il fallait en faire honneur:

Trois ans déja passés, théâtre de la guerre, etc.
(*Prosopopée d'Ostende.*)

(*Note*, 1821.)

Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Okosias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu;
Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.
Voici comme ce dieu vous répond par ma bouche:
Du zèle de ma loi que sert de vous parer?
Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses?
Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté.
Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété;
Du milieu de mon peuple exterminez les crimes,
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes.

Tous ces vers sont traduits de l'Écriture: c'est ainsi que parlaient les prophètes, et que doit parler celui qui *exterminera* Athalie.

ABNER.

Hé! que puis-je au milieu de ce peuple abattu?
Benjamin est sans force, et Juda sans vertu.
Le jour qui de leurs rois vit éteindre la race
Éteignit tout le feu de leur antique audace.
Dieu même, disent-ils, s'est retiré de nous.
De l'honneur des Hébreux autrefois si jaloux,
Il voit sans intérêt leur grandeur terrassée,
Et sa miséricorde à la fin s'est lassée.
On ne voit plus pour nous ses redoutables mains
De merveilles sans nombre effrayer les humains:
L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.

Cette réponse d'Abner représente l'état de faiblesse et d'abattement où sont les Juifs, et fait attendre et désirer leur délivrance et leur salut:

on s'intéresse toujours pour le faible et pour l'opprimé. Mais avec quel feu le grand-prêtre lui retrace toutes les merveilles qui doivent rendre l'espérance *à ce peuple abattu*, et faire pressentir aux spectateurs que le Dieu des Juifs peut encore s'armer pour eux !

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles?
Quand Dieu par plus d'effets montra-t-il son pouvoir?
Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir,
Peuple ingrat? Quoi! toujours les plus grandes merveilles,
Sans ébranler ton cœur, frapperont tes oreilles?
Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours;
Des tyrans d'Israël les célèbres disgraces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue;
Élie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée;
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée?
Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.
Il sait, quand il lui plaît, faire éclater sa gloire,
Et son peuple est toujours présent à sa mémoire.

Racine ouvre ici tous les trésors de la poésie pour peindre ce que le sujet a de merveilleux, et emploie tout l'art de l'expression pour sauver ce qu'il pouvait y avoir de révoltant dans quelques détails nécessaires à la vérité des couleurs locales. Il fallait parler de la mort affreuse de la mère d'Athalie, afin de répandre de l'horreur sur tout ce qui appartient à cette reine, et lui conserver un caractère de réprobation. L'Écriture dit que *les chiens léchèrent le sang de Jezabel* (1). Cette image était dégoûtante; le poëte a dit,

Dans son sang inhumain les chiens désaltérés;

et l'élégance et l'harmonie ont ennobli les *chiens*.

Je ne m'explique point; mais quand l'astre du jour
Aura sur l'horizon fait le tiers de son tour,
Lorsque la troisième heure aux prières rappelle,
Retrouvez-vous au temple avec ce même zèle :
Dieu pourra vous montrer, par d'importants bienfaits,
Que sa parole est stable et ne trompe jamais.

Le spectateur connaît à présent tout le zèle d'Abner pour ses rois, les promesses que Dieu a faites à la race de David, et Joad en a dit assez pour faire espérer que ces promesses seront accomplies. On attend un grand évènement dirigé par une main toute-puissante, et dès cette pre-

---

(1) L'écriture dit, *Comedent canes carnes Jesabel*. Reg. IV, 9, 36. (*Note*, 1821.)

mière scène, comme dans toutes les autres, le poëte nous montre toujours le Très-Haut derrière le voile qui couvre le sanctuaire. Cette exposition, celle d'*Iphigénie*, celle de *Bajazet*, me paraissent les plus belles du théâtre: c'est une des parties où Racine a excellé.

Dans la scène suivante, Joad annonce sa résolution à Josabeth:

Montrons ce jeune roi que vos mains ont sauvé,
Sous l'aile du Seigneur dans le temple élevé.
De nos princes hébreux il aura le courage,
Et déja son esprit a devancé son âge.

Ce vers dispose le spectateur à entendre sans étonnement les réponses du petit Joas dans la scène avec Athalie. Si Joad est intrépide, Josabeth est tremblante; et cette différence, fondée sur la nature, entre deux personnages qui ont la même foi et la même piété, donne à chacun d'eux le degré d'intérêt qu'il doit avoir. L'un nous attendrit, l'autre nous élève, et nous les voyons tous deux en danger. Mais quel morceau que celui qui termine cette scène et le premier acte!

Vos larmes, Josabeth, n'ont rien de criminel;
Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel:
Il ne recherche point, aveugle en sa colère,
Sur le fils qui le craint l'impiété du père.
Tout ce qui reste encor de fidèles Hébreux

Lui viendront aujourd'hui renouveler leurs vœux.
Autant que de David la race est respectée,
Autant de Jézabel la fille est détestée.
Joas les touchera par sa noble pudeur,
Où semble de son sang reluire la splendeur;
Et Dieu, par sa voix même appuyant notre exemple,
De plus près à leur cœur parlera dans son temple.
Deux infidèles rois tour à tour l'ont bravé;
Il faut que sur le trône un roi soit élevé,
Qui se souvienne un jour qu'au rang de ses ancêtres
Dieu l'a fait remonter par la main de ses prêtres,
L'a tiré par leur main de l'oubli du tombeau,
Et de David éteint rallumé le flambeau.
  Grand Dieu, si tu prévois qu'indigne de sa race
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché,
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché!
Mais si ce même enfant, à tes ordres docile,
Doit être à tes desseins un instrument utile,
Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis.
Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis;
Confonds dans ses conseils une reine cruelle:
Daigne, daigne, ô mon Dieu, sur Mathan et sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

Il n'y a point d'expressions pour louer un pareil style, que le transport et le cri de l'admiration. Ce langage, cette harmonie, ont quelque chose au-dessus de l'humain : tout est céleste, tout est d'inspiration. Rien dans notre langue n'avait eu ce caractère, et rien ne l'a eu depuis. Tous les

amateurs ont remarqué la beauté particulière de ce vers :

Et de David éteint, etc.

A quoi tient-elle? A la transposition d'une épithète. *Le flambeau éteint de David* n'était qu'une figure ordinaire : *David éteint* est une expression de génie. Un autre vers qu'on n'a point remarqué, c'est celui-ci :

Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis.

On peut observer que Racine emploie assez rarement l'antithèse. Elle n'est le plus souvent qu'une figure de mots; ici c'est l'histoire de toute la pièce en un seul vers, qui montre d'un côté la puissance, et de l'autre la faiblesse : c'est le germe de l'intérêt.

Les approches du péril commencent avec le second acte. Le jeune Zacharie, le fils du grand-prêtre et de Josabeth, vient apprendre à sa mère que l'entrée d'Athalie dans le temple a interrompu le sacrifice. Ce commencement d'acte, plein de vivacité et de trouble, est d'un effet théâtral, après le calme majestueux du premier acte; et les détails sont remplis de cet esprit religieux qui entretient par-tout l'illusion, et nous place dans le temple de Jérusalem.

Déja, selon la loi, le grand-prêtre, mon père,
Après avoir, au Dieu qui nourrit les humains,
De la moisson nouvelle offert les premiers pains,

Lui présentait encore, entre ses mains sanglantes,
Des victimes de paix les entrailles fumantes :
Debout à ses côtés, le jeune Éliacin,
Comme moi, le servait en long habit de lin;
Et cependant du sang de la chair immolée
Les prêtres arrosaient l'autel et l'assemblée.
Un bruit confus s'élève, et du peuple surpris
Détourne tout-à-coup les yeux et les esprits.
Une femme.... peut-on la nommer sans blasphême?
Une femme.... c'était Athalie elle-même....

JOSABETH.

Ciel!

ZACHARIE.

Dans un des parvis aux hommes réservé
Cette femme superbe entre, le front levé,
Et se préparait même à passer les limites
De l'enceinte sacrée, ouverte aux seuls lévites.
Le peuple s'épouvante et fuit de toutes parts.
Mon père.... Ah! quel courroux animait ses regards!
Moïse à Pharaon parut moins formidable.
« Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
« D'où te bannit ton sexe et ton impiété.
« Viens-tu du Dieu vivant braver la majesté? »
La reine, alors sur lui jetant un œil farouche,
Pour blasphémer sans doute ouvrait déja la bouche.
J'ignore si de Dieu l'ange, se dévoilant,
Est venu lui montrer un glaive étincelant;
Mais sa langue en sa bouche à l'instant s'est glacée,
Et toute son audace a paru terrassée;
Ses yeux, comme effrayés, n'osaient se détourner :
Sur-tout Éliacin paraissait l'étonner.

JOSABETH *se récrie avec frayeur.*

Quoi donc! Éliacin a paru devant elle?

ZACHARIE.

Nous regardions tous deux cette reine cruelle,
Et d'une égale horreur nos cœurs étaient frappés:
Mais les prêtres bientôt nous ont enveloppés;
On nous a fait sortir. J'ignore tout le reste,
Et venais vous conter ce désordre funeste.

JOSABETH.

Ah! de nos bras sans doute elle vient l'arracher,
Et c'est lui qu'à l'autel sa fureur vient chercher.

Il n'y a pourtant jusqu'ici aucune raison de craindre pour lui; mais ce pressentiment est très-naturel, et il va être justifié par l'évènement: c'est la marche dramatique.

Bientôt Athalie vient occuper la scène avec Abner et Mathan. Le songe dont elle fait le récit est un morceau achevé: jamais on n'a su narrer et peindre une foule d'objets différents avec des traits plus vrais, plus variés, plus énergiques; et ces traits expriment non-seulement les choses, mais le caractère du personnage. C'est peu de tant de perfection: ce songe a un mérite unique, que Voltaire le premier a relevé il y a long-temps. Tous les autres songes qui se rencontrent dans nos tragédies ne sont que des hors-d'œuvres plus ou moins brillants: celui d'Athalie seul est le principal mobile de l'action. Il motive la venue d'Athalie dans le temple, le désir qu'elle a de voir

Joas, et les frayeurs qui l'engagent ensuite à demander cet enfant. Il amène cette discussion, où la bassesse féroce de Mathan est mise en opposition avec la bonté courageuse et compatissante d'Abner. Enfin il donne lieu à cette scène aussi neuve que touchante, où Athalie interroge Joas. Elle a été si souvent louée, elle est toujours si universellement sentie, que tout détail serait superflu. J'observerai que rien n'est ni plus adroit ni mieux placé que le mouvement de pitié que donne l'auteur à Athalie, lorsqu'elle dit :

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grace,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder.... Je serais sensible à la pitié!

Ce mouvement est si naturel, si involontaire et si rapide, qu'Athalie peut l'éprouver sans sortir de son caractère; et d'ailleurs, le reproche qu'elle s'en fait la rend sur-le-champ à elle-même. Mais ce qu'il y a de plus heureux, c'est que l'impression qu'elle manifeste confirme celle du spectateur en la justifiant. Bien des gens seraient peut-être tentés de se reprocher l'effet que produit sur eux la naïveté du langage d'un enfant; mais lorsque Athalie elle-même n'y résiste pas, qui pourrait avoir honte d'y céder? Ici Voltaire fait une nouvelle critique. « Je ne vois pas, dit-il, pour « quelle raison Joad s'obstine à ne vouloir pas qu'A- « thalie adopte le petit Joas. Elle dit en propres

« termes : *Je n'ai point d'héritier..... Je prétends* « *vous traiter comme mon propre fils.* Athalie « n'avait certainement alors aucun intérêt à faire « tuer Joas : elle pouvait lui servir de mère, et « lui laisser son petit royaume. Il est très-naturel « qu'une vieille femme s'intéresse au seul rejeton « de sa famille. » En conséquence il voudrait que Josabeth la prît au mot, et lui dit : « Cet enfant « est votre petit-fils. Soyez donc sa mère. » Il me semble que des raisons péremptoires, prises dans les mœurs, dans la religion, dans le caractère des personnages et dans la situation, ne permettaient pas que Racine fît prendre ce parti à Josabeth et à Joad. C'est ici qu'il faut se rappeler cette aversion réciproque, cette horreur mutuelle entre la maison d'Achab et celle de David, dont l'une était l'objet de la protection du ciel, et l'autre de ses vengeances ; et se souvenir en même temps de ces vers que dit Mathan en parlant de Joad :

Plutôt que dans mes mains par Joad soit livré
Un enfant qu'à son Dieu Joad a consacré,
Tu lui verras subir la mort la plus terrible.

Ce n'est pas un homme de ce caractère qui doit *livrer* Joas *entre les mains* d'Athalie. Voilà une raison de convenance : en voici une de nécessité. Joad et Josabeth pouvaient-ils être sûrs, pouvaient-ils même supposer raisonnablement qu'Athalie aurait pour Joas, pour l'héritier légi-

time du trône qu'elle occupe, les mêmes sentiments qu'elle montre pour un orphelin dont la naissance est inconnue? Ce qu'elle avait fait était-il fort rassurant sur ce qu'elle pouvait faire? Était-il *très-naturel* qu'elle n'eût aucune inquiétude, aucune frayeur d'un enfant dont le ciel l'avait menacée, d'un enfant qui lui présageait un si funeste avenir? Pouvait-elle se croire sans danger dès que Joas serait reconnu? Et alors n'avait-elle pas lieu de craindre que le seul rejeton de David qui fût échappé à la proscription ne servît de motif et de moyen pour venger tous les autres? Enfin, quels sont les sentiments qu'elle manifeste dans cette même scène, après qu'elle a entendu les réponses de Joas?

Enfin de votre dieu l'implacable vengeance
Entre nos deux maisons rompit toute alliance.
David m'est en horreur, et les fils de ce roi,
Quoique nés de mon sang, sont étrangers pour moi.

Et Joad et Josabeth auraient dû remettre Joas à cette femme! En vérité, plus je réfléchis sur cet assemblage des motifs les plus puissants qui font d'Athalie l'ennemie naturelle de Joas, sa religion, sa politique, son ambition, sa sûreté, moins je conçois que Voltaire ait eu une opinion si peu conforme à cette supériorité de lumières et de jugement qui lui était naturelle. Quand nous verrons quelques autres paradoxes aussi peu soutenables, avancés dans ses dernières années, il

faudra nous dire à nous-mêmes que le plus grand esprit peut errer, et même gravement, quand il est vieux et qu'il a de l'humeur.

Le grand-prêtre, lorsque Abner lui remet Joas après son entretien avec Athalie, soutient un caractère bien différent de celui qu'on voulait lui donner ici. Il finit l'acte par ces vers :

Que Dieu veille sur vous, enfant dont le courage
Vient de rendre à son nom ce noble témoignage!
Je reconnais, Abner, ce service important :
Souvenez-vous de l'heure où Joad vous attend.
Et nous, dont cette femme impie et meurtrière
A souillé les regards et troublé la prière,
Rentrons, et qu'un sang pur par mes mains épanché
Lave jusques au marbre où ses pas ont touché.

Si la reine, après avoir interrogé Joas, eût exigé sur-le-champ qu'on le lui remît, il n'eût pas été possible de prolonger l'action jusqu'au cinquième acte. Il était essentiel de conduire le second de manière qu'Athalie pût sans invraisemblance ne pas faire alors cette demande que son caractère et les alarmes qu'elle a montrées pouvaient naturellement faire attendre : c'est à quoi le rôle d'Abner a servi. Il fait à la reine une sorte de honte de la frayeur que lui inspiraient un songe et un enfant : quand il la voit émue un instant, et comme malgré elle, de l'innocente candeur de Joas, il se hâte de lui dire :

Madame, voilà donc cet ennemi terrible!
De vos songes menteurs l'imposture est visible.

L'effet de cette observation d'Abner est d'autant plus sûr que cette femme altière montre elle-même quelque confusion du trouble et de l'inquiétude qu'elle éprouve : aussi ne prend-elle aucun parti dans ce moment; mais son orgueil se console en s'applaudissant de tout le sang qu'elle a versé, en insultant avec dédain à l'abjection et à l'impuissance de ses ennemis, aux frivoles espérances dont ils se repaissent.

Ce Dieu depuis long-temps votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ses prédictions?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Cet enfant de David, votre espoir, votre attente....
Mais nous nous reverrons. Adieu. Je sors contente.
J'ai voulu voir: j'ai vu.

Elle soutient la hauteur de son caractère. Mais remarquez que ces bravades, ces insultes au dieu des Juifs font pressentir avec quelque plaisir que ce dieu sera vengé. Le spectateur sait qu'il existe, cet enfant de David qu'elle croit avoir fait périr : il est dans le secret des vengeances célestes, des desseins du pontife et du sort de Joas, et n'en est que plus porté à se ranger de leur parti contre une femme coupable et odieuse, qui se vante de ses forfaits et de leur impunité. Remarquez encore que cette expression familière, *nous nous reverrons*, qui pour-

rait faire rire ailleurs, ici ne fait point un mauvais effet, parce qu'elle succède à une figure familière, à l'ironie; et que de plus, dans la bouche d'une femme telle qu'Athalie, elle ne peut annoncer rien que de sinistre. A peine est-elle sortie, que l'auteur a soin de faire sentir au spectateur tout le danger que Joas a couru, et tout ce qu'on peut redouter d'Athalie. Josabeth encore effrayée dit à Joad :

Avez-vous entendu cette superbe reine,
Seigneur?

JOAD.

J'entendais tout, et plaignais votre peine.
Ces lévites et moi, prêts à vous secourir,
Nous étions avec vous résolus de périr.

Une des difficultés du sujet que traitait Racine, c'est que, dans son plan nécessairement donné, le secret de la naissance de Joas, caché jusqu'au dénouement, rend son danger moins prochain, moins direct que celui d'Astyanax dans *Andromaque*. Le glaive est levé sur celui-ci dès le commencement de la pièce, et sa mère seule peut le détourner : Joas n'est menacé que dans le cas où il sera reconnu par Athalie, et livré entre ses mains. C'était donc ce qu'il fallait faire craindre sans cesse, et il fallait en même temps accroître le danger d'acte en acte, et pourtant le balancer et le suspendre jusqu'à la dernière scène, quoique l'action renfermée dans l'in-

térieur d'un temple, ne permît aucune de ces révolutions violentes qui servent à varier une intrigue. L'auteur, obligé de tirer tous ses moyens du caractère des personnages, s'est habilement servi de celui de Mathan, qui a essuyé beaucoup de critiques, et qui me paraît mériter beaucoup d'éloges. Sa haine personnelle pour Joad, sa malignité cruelle et avide de vengeance excite sans cesse la cruauté d'Athalie, éveille ses soupçons, et par conséquent augmente le péril.

On apprend, à l'ouverture du troisième acte, tout ce qu'il vient de mettre en usage pour irriter Athalie, et la porter aux résolutions les plus violentes; et en même temps il achève d'expliquer la conduite indécise qu'elle vient de tenir.

Ami, depuis deux jours je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide (1),
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix :
La peur d'un vain remords trouble cette grande ame;
Elle flotte, elle hésite; en un mot, elle est femme.

Voilà encore une expression familière et méprisante, qui pourrait déplaire dans un autre personnage et dans d'autres circonstances. Je n'ai

---

(1) Imité ainsi par Voltaire, chant I de *la Henriade* :

Ce n'était plus ce prince environné de gloire, etc.

(*Note*, 1821.)

jamais observé que ce trait de satire, qui paraît fait pour la comédie, fît rire au théâtre. C'est qu'il ne signifie rien autre chose, si ce n'est qu'Athalie n'est pas aussi méchante que Mathan le voudrait : c'est toujours la situation qui détermine le caractère et l'effet des expressions.

Mais ce n'est pas seulement pour mettre dans tout son jour la perversité de Mathan que le poëte le fait parler ainsi : cette peinture du changement qui s'est fait dans Athalie rappelle la prière de Joad qui demandait à Dieu de répandre sur cette reine *l'esprit d'imprudence et d'erreur*. Cette prière n'était pas une vaine déclamation : tout est moyen, tout est ressort dans la machine du drame, quand elle est construite par un véritable artiste. Le spectateur comprend pourquoi cette reine outragée par Joad, cette femme si terrible, à qui le sang et le crime ne coûtent rien, ne se sert pas de tout son pouvoir, et ne précipite pas des violences qui lui sont si faciles. Il voit, au gré du poëte, l'arbitre invisible qui dirige tout : il le reconnaîtra lorsqu'il entendra, au cinquième acte, Athalie s'écrier dans son désespoir :

Impitoyable Dieu! toi seul as tout conduit!
C'est toi qui, me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée;
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage.

Telle est la chaîne des rapports secrets qui doit embrasser et lier toute une pièce : c'est ainsi que tout se tient, que tout s'explique, que toutes les parties d'un drame se correspondent et s'affermissent les unes par les autres, et produisent cette illusion complète, qui est la vérité dramatique. Mais ce mérite des grands artistes n'est jamais connu que quand ils ne sont plus : comme il prouve la supériorité de l'esprit et du talent, ceux qui sont le plus à portée de le sentir ont le plus d'intérêt à le dissimuler ou même à le nier, et les autres l'ignorent.

Mathan continue :

J'avais tantôt rempli d'amertume et de fiel
Son cœur déja saisi des menaces du ciel :
Elle-même, à mes soins confiant sa vengeance,
M'avait dit d'assembler sa garde en diligence.
Mais, soit que cet enfant devant elle amené,
De ses parents, dit-on, rebut infortuné,
Eût d'un songe effrayant diminué l'alarme,
Soit qu'elle eût même en lui vu je ne sais quel charme,
J'ai trouvé son courroux chancelant, incertain,
Et déja remettant sa vengeance à demain :
Tous ses projets semblaient l'un l'autre se détruire.
Du sort de cet enfant je me suis fait instruire,
Ai-je dit : on commence à vanter ses aïeux ;
Joad de temps en temps le montre aux factieux,
Le fait attendre aux Juifs comme un autre Moïse,
Et d'oracles menteurs s'appuie et s'autorise.
Ces mots ont fait monter la rougeur sur son front :
Jamais mensonge heureux n'eut un effet si prompt.

Ce *mensonge* est une vérité, et Mathan a deviné sans le savoir. L'impression qu'il fait sur Athalie va remplacer la découverte du secret que le poëte devait cacher.

Est-ce à moi de languir dans cette incertitude?
Sortons, a-t-elle dit, sortons d'inquiétude.
Vous-même à Josabeth prononcez cet arrêt:
Les feux vont s'allumer, et le fer est tout prêt;
Rien ne peut de leur temple empêcher le ravage,
Si je n'ai de leur foi cet enfant pour ôtage.

Le danger est donc ici dans sa progression naturelle, graces au rôle de Mathan, que des critiques n'ont pas trouvé assez *essentiel*. On voit qu'il l'est assez: et quel autre personnage aurait pu avoir un intérêt plus particulier et plus probable à imaginer tout ce qui peut hâter la perte de Joad, la ruine du temple et des dernières espérances du peuple juif?

On lui a reproché, avec plus d'apparence de raison, de dire trop de mal de lui-même; mais ce reproche, bien examiné, ne me paraît pas avoir plus de fondement. Il n'est pas naturel qu'un homme, quel qu'il soit, parle de lui de manière à s'avilir à ses propres yeux ni aux yeux d'autrui; et si Racine avait commis cette faute contre les bienséances morales et dramatiques, elle serait d'autant plus remarquable qu'aucun auteur ne les a plus parfaitement observées. Mais on n'a pas fait attention qu'il y a des choses odieuses et basses par elles-mêmes, et qu'un per-

sonnage peut dire de lui sans s'avouer ni vil ni odieux, pourvu qu'il les montre sous un point de vue différent, et analogue à son caractère, à ses prétentions, à ses desseins. Ainsi l'ambition, la politique, la haine, peuvent faire des aveux que la morale condamne, mais dont ces mêmes passions tirent une sorte d'orgueil, malheureusement très-concevable et très-commun. Voyons sous ce rapport quelle peut être l'intention de Mathan dans ce qu'il dit à Nabal : il me semble qu'elle n'est pas équivoque. Nabal lui demande si c'est le zèle de la religion qui l'anime contre Joad et contre les Juifs : Mathan commence par repousser cette idée avec mépris :

Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
Je me laisse aveugler pour une vaine idole,
Pour un fragile bois que, malgré mon secours,
Les vers sur son autel consument tous les jours?
Né ministre du dieu qu'en ce temple on adore,
Peut-être que Mathan le servirait encore,
Si l'amour des grandeurs, la soif de commander,
Avec son joug étroit pouvaient s'accommoder.

Certainement, en bonne morale, rien n'est plus méprisable que l'hypocrisie d'un prêtre qui professe un culte auquel il ne croit pas. Mais l'orgueil et l'ambition qui dominent Mathan lui font voir les choses bien différemment. Il se croirait offensé au contraire si son ami le jugeait capable d'une crédulité imbécille : il met son amour-propre à lui paraître ce qu'il est, c'est-à-dire,

un homme uniquement occupé de son élévation, et fort au-dessus des préjugés de son sacerdoce. C'est son intérêt qui l'a fait apostat; c'est son intérêt qui l'a fait pontife de Baal. Ce caractère, l'opposé de celui de Joad, est très-bien adapté au plan de l'auteur. Il convenait que Joad fût rempli de la crainte de son dieu, et que Mathan méprisât le sien. C'est mettre d'un côté la vérité, et de l'autre le mensonge; et c'est par conséquent un moyen de plus de décider les affections du spectateur: c'est ôter toute excuse à Mathan, qui n'en doit point avoir dans ses crimes, et en préparer une à Joad, qui peut dans la suite en avoir besoin, malgré la justice de sa cause. Jusqu'ici tout rentre dans les vues de l'auteur : le reste du discours de Mathan n'y est pas moins conforme, et ne s'éloigne pas davantage des convenances.

Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle
De Joad et de moi la fameuse querelle,
Quand j'osai contre lui disputer l'encensoir;
Mes brigues, mes combats, mes pleurs, mon désespoir?
Vaincu par lui, j'entrai dans une autre carrière,
Et mon ame à la cour s'attacha tout entière.
J'approchai par degrés de l'oreille des rois,
Et bientôt en oracle on érigea ma voix.
J'étudiai leur cœur, je flattai leurs caprices;
Je leur semai de fleurs le bord des précipices.
Près de leurs passions, rien ne me fut sacré :
De mesure et de poids je changeais à leur gré.

Autant que de Joad l'inflexible rudesse
De leur superbe oreille offensait la mollesse,
Autant je les charmais par ma dextérité,
Dérobant à leurs yeux la triste vérité,
Prêtant à leurs fureurs des couleurs favorables,
Et prodigue sur-tout du sang des misérables.
Enfin, au dieu nouveau qu'elle avait introduit,
Par les mains d'Athalie un temple fut construit.
Jérusalem pleura de se voir profanée :
Des enfants de Lévi la troupe consternée
En poussa vers le ciel des hurlements affreux.
Moi seul, donnant l'exemple aux timides Hébreux,
Déserteur de leur loi, j'approuvai l'entreprise,
Et par-là de Baal méritai la prêtrise :
Par-là je me rendis terrible à mon rival;
Je ceignis la tiare, et marchai son égal (1).

Qui peut méconnaître à ce langage la satisfaction intérieure d'un homme qui se félicite de ses succès, qui se vante d'être l'artisan de sa fortune, d'être un politique habile, un homme profond dans la science de la cour; qui oppose avec orgueil son adresse et ses talents à la *rudesse* d'un rival devant qui d'abord il avait été humilié, et dont il est depuis devenu l'*égal?* Tout cela n'est-il pas dans le cœur humain? Sans doute il y a un côté très-odieux, et si c'était celui-là qu'il

(1) *Marchai son égal*, rappelle l'expression de Virgile :

Ast ego, quæ divûm *incedo* regina.

(*Note*, 1821.)

eût présenté, c'est alors qu'on pouvait l'accuser de dire trop de mal de lui; mais il n'envisage et ne fait envisager que ce qui l'élève à ses propres yeux, et ce qui n'empêche pas que le spectateur ne condamne tout ce dont Mathan s'applaudit: c'est faire précisément tout ce que l'art exige. Ce qui suit achève de développer le caractère de Mathan et le principe de ses fureurs:

Toutefois, je l'avoue, en ce comble de gloire,
Du dieu que j'ai quitté l'importune mémoire
Jette encore en mon ame un reste de terreur;
Et c'est ce qui redouble et nourrit ma fureur:
Heureux si, sur son temple achevant ma vengeance,
Je puis convaincre enfin sa haine d'impuissance,
Et parmi les débris, le ravage, et les morts,
A force d'attentats perdre tous mes remords!

Voltaire semble regarder ces vers comme une espèce de déclamation. Ils me paraissent la peinture instructive et fidèle du cœur d'un méchant, toujours mal avec lui-même au milieu de ses succès, et cherchant à étourdir ses remords par de nouveaux crimes. C'est une vérité que le théâtre ne saurait trop souvent remettre sous nos yeux, et qui de plus a ici un but particulier à la pièce, celui de donner une idée terrible du pouvoir de ce dieu qu'a trahi Mathan, et qui le punit déja par sa conscience avant l'instant de son supplice. Plus Mathan est accusé par son propre cœur, plus le spectateur est contre lui, parce que ses remords sont d'une ame absolu-

ment perverse, et ne servent qu'à le rendre plus furieux. Voltaire reproche à Joad *un fanatisme trop féroce*, lorsque, apercevant Mathan avec Josabeth, il s'écrie :

Où suis-je? De Baal ne vois-je point le prêtre?
Quoi! fille de David, vous parlez à ce traître!
Vous souffrez qu'il vous parle, et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abyme entr'ouvert sous ses pas
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent?
Que veut-il? De quel front cet ennemi de Dieu
Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu?

Ce n'est pas là, dit Voltaire, parler *avec la bienséance convenable*. Il me semble que Joad ne devait pas parler autrement. Il faut songer que le poëte a dû supposer dans tous les spectateurs la même croyance que celle de Joad, et non pas une philosophie à qui tous les cultes sont indifférents. Dans cette supposition, Joad peut-il montrer trop d'horreur pour un lâche apostat, à qui l'ambition a fait quitter le vrai Dieu pour sacrifier à l'idole de Baal? Un apostat est odieux dans toutes les religions, à plus forte raison dans celle des Juifs, qui faisaient profession de détester toute autre croyance que la leur. Le langage de Joad n'est-il pas celui des livres saints, et doit-il en avoir un autre? A dieu ne plaise que je prétende justifier le fanatisme! mais il ne faut pas le confondre avec l'esprit religieux, qui s'en distingue par ses motifs comme

par ses effets. Si Joad avait pris le ton d'un inspiré pour abuser la crédulité, outrager la vertu, ou commander le crime, il eût été *un fanatique féroce*. Mais à qui a-t-il affaire? A un scélérat reconnu pour tel. Sa cause est légitime, ses motifs sont purs, ses projets sont nobles et généreux. Cet enthousiasme qu'on lui reproche, et qui est si bien soutenu dans tout son rôle, est ce qui en fait la principale beauté : il est l'ame de la pièce, l'espèce de passion qui seule y tient lieu de toutes les autres, et sans laquelle tout serait froid.

Combien ce feu divin, cette élévation de sentiments, se communiquent aux spectateurs, lorsqu'à l'approche du danger, au milieu des alarmes de Josabeth, qui dit à son époux,

L'orage se déclare;
Athalie en fureur demande Éliacin....

à la vue d'une troupe de femmes et de lévites qui se résignent à la mort, le grand-prêtre adresse au Tout-Puissant cette sublime apostrophe :

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle!
Des prêtres, des enfants! ô sagesse éternelle!
Mais, si tu les soutiens, qui peut les ébranler?
Du tombeau, quand tu veux, tu sais nous rappeler;
Tu frappes et guéris, tu perds et ressuscites.
Ils ne s'assurent point en leurs propres mérites,
Mais en ton nom sur eux invoqué tant de fois,
En tes serments jurés au plus saint de leurs rois,

En ce temple où tu fais ta demeure sacrée,
Et qui doit du soleil égaler la durée.

Cette espèce d'invocation amène le morceau fameux des prophéties, dont un écrivain qu'on n'a pas accusé d'être enthousiaste de Racine, M. Marmontel, a dit dans sa *Poétique*, que *notre langue n'a rien dans le genre lyrique qui puisse en approcher.* Le commentateur remarque aussi que *rien n'est mieux amené que ce transport prophétique de Joad, qui sert à prévenir le découragement des lévites.* On peut ajouter qu'annonçant les hautes destinées attachées au salut de Joas, il étale toute la grandeur du sujet et en fortifie l'intérêt. Un ouvrage où l'auteur a trouvé le moyen de faire entrer des beautés si neuves, et de les rendre dramatiques, ne porte-t-il pas en tout l'empreinte du génie? Ces détails si imposants ont un autre avantage, celui de remplir et de soutenir ce troisième acte, le seul où le manque d'action se fasse un peu sentir. La demande que fait Mathan du petit Joas au nom d'Athalie est le seul pas que fasse la pièce dans cet acte: c'est un défaut, je l'avoue; mais je crois qu'il était inévitable dans un sujet qui fournissait si peu par lui-même. L'auteur a su d'ailleurs le couvrir, autant qu'il était possible, par des beautés d'un genre unique. Enfin, sans ce défaut, *Athalie* démentirait l'axiome malheureusement incontestable, que la perfection absolue n'appartient point aux ouvrages de l'homme.

Dans les deux derniers actes, l'auteur enchérit encore sur tout ce qui a précédé, et déploie plus que jamais toutes les ressources et toute la richesse de son talent. L'ouverture du quatrième est de la dignité la plus auguste. Salomith, la sœur de Zacharie, s'adresse aux jeunes filles qui composent le chœur :

D'un pas majestueux, à côté de ma mère,
Le jeune Éliacin s'avance avec mon frère.
Dans ces voiles, mes sœurs, que portent-ils tous deux?
Quel est ce glaive enfin qui marche devant eux?

Josabeth dit à son fils Zacharie :

Mon fils, avec respect posez sur cette table
De notre sainte loi le livre redoutable.
Et vous aussi, posez, aimable Éliacin,
Cet auguste bandeau près du livre divin.
Lévite, il faut placer, Joad ainsi l'ordonne,
Le glaive de David auprès de sa couronne.

JOAS.

Princesse, quel est donc ce spectacle nouveau?
Pourquoi ce livre saint, ce glaive, ce bandeau?
Depuis que le Seigneur m'a reçu dans son temple,
D'un semblable appareil je n'ai point vu d'exemple.

Il n'y en avait point non plus sur le théâtre français. Et ce n'est pas, comme il arrive trop souvent, une vaine décoration qui ne parle qu'aux yeux; celle-ci parle au cœur; elle tient à l'action; et la pompe religieuse du style répond à celle des objets. C'est le couronnement de Joas, qui

se prépare au moment où ses ennemis conspirent sa perte : ce bandeau, c'est celui de David, que Josabeth essaie, en pleurant, sur le front de son jeune héritier. C'est à cet enfant, dérobé à la mort, que la couronne et l'épée de David sont destinées. Ce livre est celui de la loi de Dieu, sur lequel on va jurer de défendre le dernier rejeton de Juda, sur lequel il va jurer lui-même d'être fidèle à cette loi. Ce n'est qu'après ce serment que le pontife tombe à ses pieds, le reconnaît pour son roi, et lui apprend ce qu'il est, de quel péril il a été sauvé dans son enfance, et quel péril nouveau le menace encore. Il fait rentrer alors les lévites qui étaient sortis.

Roi, voilà vos vengeurs contre vos ennemis.
Prêtres, voilà le roi que je vous ai promis.

On s'écrie :

Quoi! c'est Éliacin!... Quoi! cet enfant aimable!

JOAD.

Est des rois de Juda l'héritier véritable,
Dernier né des enfants du triste Okosias,
Nourri, vous le savez, sous le nom de Joas.

Il répète en ce moment à la tribu sacrée tout ce qui était jusqu'alors un secret entre Josabeth et lui, et ce que le spectateur sait depuis le premier acte. La légitimité des droits de Joas, et la justice de ce qu'entreprend le grand-prêtre au péril de sa vie, est-elle assez constatée dans cette

proclamation solennelle? Et a-t-on pu dire que Joad était un *rebelle qui donnait un dangereux exemple?* Un archevêque de Cantorbéry, qui aurait couronné de cette manière Charles II dans la cathédrale de Saint-Paul, du temps de l'usurpation de Cromwell, et qui, après avoir fait jurer au jeune roi de conserver les droits de la nation, aurait armé le clergé anglais contre l'assassin de Charles Ier, eût-il donc été un *rebelle*, ou un citoyen respectable, vengeur du trône et de la patrie?

La harangue du pontife montre à la fois tous ses dangers et tout son courage, le glaive d'Athalie levé pour frapper cet enfant royal, et le bras de Dieu levé pour le protéger.

Voilà donc votre roi, votre unique espérance.
J'ai pris soin jusqu'ici de vous le conserver;
Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.
Bientôt de Jézabel la fille meurtrière,
Instruite que Joas voit encor la lumière,
Dans l'horreur du tombeau viendra le replonger;
Déja, sans le connaître, elle veut l'égorger.
Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage:
Il faut finir des Juifs le honteux esclavage,
Venger vos princes morts, relever votre loi,
Et faire aux deux tribus reconnaître leur roi.
L'entreprise, sans doute, est grande et périlleuse:
J'attaque sur son trône une reine orgueilleuse,
Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux
De hardis étrangers, d'infidèles Hébreux;
Mais ma force est au Dieu dont l'intérêt me guide:

Songez qu'en cet enfant tout Israël réside.
Déja ce Dieu vengeur commence à la troubler;
Déja trompant ses soins, j'ai su vous rassembler.
Elle nous croit ici sans armes, sans défense:
Couronnons, proclamons Joas en diligence.
De là, du nouveau prince intrépides soldats,
Marchons en invoquant l'arbitre des combats (1);
Et, réveillant la foi dans les cœurs endormie,
Jusque dans son palais cherchons notre ennemie.
Et quels cœurs si plongés dans un lâche sommeil,
Nous voyant avancer dans ce saint appareil,
Ne s'empresseront pas à suivre notre exemple?
Un roi que Dieu lui-même a nourri dans son temple,
Le successeur d'Aaron, de ses prêtres suivi,
Conduisant au combat les enfants de Lévi,
Et dans ces mêmes mains des peuples révérées,
Les armes au Seigneur par David consacrées!
Dieu sur ses ennemis répandra sa terreur.
Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur;
Frappez et Tyriens et même Israélites.
Ne descendez-vous pas de ces fameux lévites
Qui, lorsqu'au dieu du Nil le volage Israël
Rendit dans le désert un culte criminel,
De leurs plus chers parents saintement homicides,
Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides,
Et par ce noble exploit vous acquirent l'honneur
D'être seuls employés aux autels du Seigneur?

---

(1) Voltaire, *Henriade*, chant VIII:

Et marche en invoquant le grand Dieu des armées.

(*Note*, 1821.)

Mais je vois que déja vous brûlez de me suivre.
Jurez donc avant tout, sur cet auguste livre,
A ce roi que le ciel vous redonne aujourd'hui,
De vivre, de combattre, et de mourir pour lui.

Il semble qu'il n'y ait rien au-dessus de ce spectacle et de cette éloquence. Mais enfin cette action intéressante et majestueuse, c'est le sujet même fourni par l'Écriture, et que le talent de Racine n'a fait qu'embellir : ce qui suit est au-dessus de tout, et il ne le doit qu'à lui-même.

Le grand-prêtre demande à Joas s'il promet d'observer les préceptes contenus dans le livre divin. L'enfant répond :

Poùrrais-je à cette loi ne me pas conformer?

Alors Joad reprend la parole :

O mon fils! de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse:
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail, le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.

Ainsi de piége en piége, et d'abyme en abyme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité;
Vous peindront la vertu sous une affreuse image:
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre, et devant ces témoins,
Que Dieu sera toujours le premier de vos soins;
Que, sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour juge;
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

Et c'est un ministre des autels, aux pieds d'un enfant de huit ans, son élève et son roi, qui, dans la situation la plus périlleuse, quand les moments sont comptés, quand le fer est sur sa tête, s'occupe, avant tout, à retracer ces leçons si grandes et si simples, que répèterait l'humanité entière, si elle pouvait ne former qu'un même cri pour se faire entendre aux arbitres des nations! A-t-on présenté aux hommes rassemblés un spectacle plus auguste, plus instructif et plus touchant? Joad est sublime, et il n'est pas au-dessus d'un enfant! C'est à un enfant qu'il parle, et il instruit tous les rois! Ce prodige n'a été réservé qu'à Racine, et je ne pense pas que jamais rien de plus beau soit sorti de la main des hommes.

Quand on se souvient que le principe de la disgrace de Racine, et des chagrins qui le conduisirent au tombeau, fut un mémoire sur l'état

malheureux des peuples, qu'il eut la courageuse imprudence de confier à une favorite, et dont la vérité offensa le souverain qu'elle n'aurait dû qu'affliger, on reconnaît que la même ame conçut et dicta ce mémoire patriotique et le morceau que nous venons d'admirer. L'on comprend qu'un talent supérieur dans les arts de l'imagination est inséparable d'une sensibilité vive qui se porte sur tous les objets; et l'on a une raison de plus pour honorer la mémoire d'un grand écrivain, victime de cette sensibilité qui produisit sa gloire et ses chagrins, ses chefs-d'œuvre et sa mort.

Le couronnement de Joas, les serments qu'on exige de lui, le pouvoir du grand-prêtre, la conformité de toutes ces circonstances avec ce que nous savons des anciennes mœurs des Juifs, tout contribue à prouver que Racine a fait de Joad ce qu'il devait en faire. Joad était le protecteur naturel d'un roi orphelin et opprimé, chez une nation qui avait eu plusieurs fois ses pontifes pour chefs et pour conducteurs; qui les regardait comme les organes des volontés du ciel, comme des hommes divins, dont les rois même devaient écouter la voix, parce que c'était pour eux la voix de Dieu. Ce n'est donc point, comme on l'a prétendu, *un esprit factieux et entreprenant*, c'est un homme qui remplit les devoirs de sa place; et, si quelque chose est capable de les faire respecter et chérir, c'est de mettre au nom-

bre de ces devoirs celui de plaider la cause des peuples au moment où il leur donne un roi.

A l'instant même où Joas est proclamé, le péril redouble, et le temple est assiégé, comme on doit s'y attendre, après que Joad a refusé de livrer l'enfant qu'Athalie demandait.

...L'airain menaçant frémit de toutes parts:
On voit luire des feux parmi des étendards;
Et sans doute Athalie assemble son armée.
Déja même au secours toute voie est fermée;
Déja le sacré mont où le temple est bâti
D'insolents Tyriens est par-tout investi:
L'un d'eux en blasphémant vient de nous faire entendre
Qu'Abner est dans les fers, et ne peut nous défendre.

Joad, au commencement du cinquième acte, voit avec surprise ce même Abner mis en liberté et envoyé vers lui par Athalie. On peut s'étonner, en effet, qu'elle ait délivré sitôt ce guerrier, dont elle connaît les sentiments, et dont elle doit se défier; et des critiques l'ont reproché à l'auteur. On peut le justifier en disant que la reine, suivant toutes les vraisemblances, ne doit rien craindre de lui ni de personne: elle doit croire ses ennemis dans l'épouvante et dans l'abandon. On a dit, dès le troisième acte, que tout avait déserté le temple, excepté les lévites.

Tout a fui, tous se sont séparés sans retour:
Misérable troupeau qu'a dispersé la crainte;
Et Dieu n'est plus servi que dans la tribu sainte.

Dans cette consternation générale, elle veut tirer des mains de Joad ces trésors qu'elle croit cachés dans le temple, et dont on lui a dit que le grand-prêtre seul avait connaissance. Ces trésors peuvent périr dans la destruction et le pillage du temple, ou n'être pas découverts : elle veut se les assurer ; et, connaissant l'inflexible fermeté de Joad, elle lui envoie l'homme qu'elle croit le plus capable de l'ébranler. Elle l'envoie désarmé, et ne doit pas supposer même qu'il puisse trouver des armes chez les lévites; car ils n'en auraient pas, si Joad ne leur avait distribué celles que David avait consacrées au Seigneur après les avoir enlevées aux Philistins, et qui étaient cachées dans le temple. C'est un moyen que l'Écriture (1) a fourni à Racine, et dont il nous instruit dans ces vers qui terminent le troisième acte :

Et vous, pour vous armer, suivez-moi dans ces lieux
Où se garde caché, loin des profanes yeux,
Ce formidable amas de lances et d'épées
Qui du sang philistin jadis furent trempées,
Et que David vainqueur, d'ans et d'honneurs chargé,
Fit consacrer au Dieu qui l'avait protégé.
Peut-on les employer pour un plus noble usage?
Venez, je veux moi-même en faire le partage.

Athalie ignore cette ressource, et quand elle

(1) Paral. II, 23, 9.

la connaîtrait, pourrait-elle la redouter, ayant à ses ordres une armée nombreuse et aguerrie Pourrait-elle craindre ces ministres des autels dont Josabeth a dit au premier acte :

Suffira-t-il de vos ministres saints,
Qui, levant au Seigneur leurs innocentes mains,
Ne savent que gémir et prier pour nos crimes,
Et n'ont jamais versé que le sang des victimes?

Tout concourt à prouver qu'Athalie doit être dans une pleine sécurité; que l'auteur a prévu toutes les objections, et sur-tout qu'il s'est constamment occupé de mettre d'un côté tous les moyens de la puissance humaine armée pour le crime, et de l'autre la faiblesse et l'innocence n'ayant d'appui que Dieu seul. Aussi, dans la première scène du cinquième acte, l'auteur a représenté la confiance d'Athalie et l'effroi de Josabeth. Il fait dire à Zacharie :

Cependant Athalie, un poignard à la main,
Rit des faibles remparts de nos portes d'airain :
Pour les rompre, elle attend les fatales machines,
Et ne respire enfin que sang et que ruines.
. . . .
Ma mère, auprès du roi, dans un trouble mortel,
L'œil tantôt sur ce prince, et tantôt vers l'autel,
Muette, et succombant sous le poids des alarmes,
Aux yeux les plus cruels arracherait des larmes.

Tel est l'état des choses lorsque Abner vient

porter au grand-prêtre les dernières propositions de la reine :

Elle m'a fait venir, et d'un air égaré :
« Tu vois de mes soldats tout ce temple entouré,
« Dit-elle; un feu vengeur va le réduire en cendre,
« Et ton Dieu contre moi ne le saurait défendre.
« Ses prêtres toutefois, mais il faut se hâter,
« A deux conditions peuvent se racheter :
« Qu'avec Éliacin on mette en ma puissance
« Un trésor dont je sais qu'ils ont la connaissance,
« Par votre roi David autrefois amassé,
« Sous le sceau du secret au grand-prêtre laissé.
« Va, dis-leur qu'à ce prix je leur permets de vivre. »

Abner voit la perte des Juifs tellement inévitable, qu'il ne balance pas à conseiller à Joad de consentir à tout pour les sauver. Celui-ci répond :

Mais siérait-il, Abner, à des cœurs généreux
De livrer au supplice un enfant malheureux,
Un enfant que Dieu même à ma garde confie,
Et de nous racheter aux dépens de sa vie?

Cette réponse de Joad est très-noble, et le commentateur fait à ce sujet une remarque très-juste. « C'est ici, dit-il, que le caractère de Joad « est dans toute sa beauté. Il est sur le point « d'être brûlé dans son temple s'il ne livre Joas : « rien ne peut l'engager à cette perfidie : voilà « sans doute le parfait héroïsme. » Cependant Abner insiste; il emploie les supplications et les

larmes, et c'est ici l'endroit le plus délicat de la pièce. Voici la réponse de Joad, qui a donné lieu à tant de critiques, à la vérité spécieuses, mais auxquelles la pièce entière sert de réponse :

Il est vrai, de David un trésor est resté ;
La garde en fut commise à ma fidélité :
C'était des tristes Juifs l'espérance dernière,
Que mes soins vigilants cachaient à la lumière.
Mais puisqu'à votre reine il faut le découvrir,
Je vais la contenter, nos portes vont s'ouvrir.
De ses plus braves chefs qu'elle entre accompagnée,
Mais de nos saints autels qu'elle tienne éloignée
D'un ramas d'étrangers l'indiscrète fureur :
Du pillage du temple épargnez-moi l'horreur.
Des prêtres, des enfants lui feraient-ils quelque ombre ?
De sa suite avec vous qu'elle règle le nombre.
Et quant à cet enfant si craint, si redouté,
De votre cœur, Abner, je connais l'équité ;
Je vous veux devant elle expliquer sa naissance.
Vous verrez s'il le faut remettre en sa puissance,
Et je vous ferai juge entre Athalie et lui.

On peut remarquer d'abord que Joad ne dit rien de contraire à la vérité : il ne promet point de livrer le trésor ; il s'engage seulement à le faire voir : il ne promet point de livrer l'enfant ; mais il prendra Abner pour arbitre entre lui et Athalie. Cependant on ne peut disconvenir qu'il n'y ait de l'artifice dans ces paroles ; et tout artifice, a-t-on dit, est condamnable ; c'est un moyen fait pour avilir celui qui s'en sert. Je ré-

ponds : Oui, si Joad était un héros, obligé de se conduire par les principes ordinaires ; mais quatre actes nous ont accoutumés à le regarder comme le ministre d'un dieu vengeur, comme l'instrument de la juste punition d'une reine coupable que la soif de l'or et du sang précipite dans le piége. Il semble qu'elle s'y jette d'elle-même, comme aveuglée par le dieu qui la poursuit ; et Joad a plutôt l'air de l'y laisser tomber que de l'y conduire. Enfin, l'extrême disproportion des forces, le salut du jeune roi et de tout son peuple, l'intérêt que le poëte nous y a fait prendre, toutes les idées, tous les sentiments dont il nous a remplis, tant de motifs réunis et mis dans toute leur valeur, par un art d'autant plus puissant qu'il ne se montre jamais, ne nous permettent pas de voir autre chose dans ce dénouement que l'accomplissement des désirs du spectateur et la fin de toutes ses craintes. Quel spectacle ce dénouement présente ! Comme il paraît en tout l'ouvrage du ciel ! A peine Abner est sorti, que Joad s'écrie :

Grand Dieu ! voici ton heure : on t'amène ta proie.

Et Josabeth :

Puissant maître des cieux,
Remets-lui le bandeau dont tu couvris ses yeux,
Lorsque, lui dérobant tout le fruit de son crime,
Tu cachas dans mon sein cette tendre victime.

JOAD.

Vous, enfants, préparez un trône pour Joas :
Qu'il s'avance suivi de nos sacrés soldats.
Faites venir aussi sa fidèle nourrice,
Princesse, et de vos pleurs que la source tarisse.

. . . .

Roi, je crois qu'à vos vœux cet espoir est permis;
Venez voir à vos pieds tomber vos ennemis.
Celle dont la fureur poursuivit votre enfance
Vers ces lieux à grands pas pour vous perdre s'avance;
Mais ne la craignez point; songez qu'autour de vous
L'ange exterminateur est debout avec nous :
Montez sur votre trône....

Quoi de plus intéressant que de placer sur le trône ce jeune roi, au moment même où sa plus mortelle ennemie s'approche! Que cette situation est théâtrale! que Joad paraît imposant lorsqu'il dit :

Voilà ton roi, ton fils, le fils d'Okosias.
Peuples, et vous, Abner, reconnaissez Joas.

. . . .

Des trésors de David, voilà ce qui me reste.

. . . .

Soldats du Dieu vivant, défendez votre roi.

Depuis le cinquième acte de *Rodogune*, on n'avait point mis sur la scène une plus grande action, un tableau plus frappant.

Dieu des Juifs, tu l'emportes! s'écrie Athalie; et ce mot énergique contient toute la substance de la pièce. Les quatre derniers vers en contiennent toute la morale.

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,
Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.

C'est en effet le résultat de tout ce qu'on a vu et entendu pendant cinq actes, et l'on ne pouvait terminer plus dignement un ouvrage où la tragédie a paru dans toute sa majesté.

J'oserai avancer pour dernier résultat qu'*Athalie*, bien loin de blesser la morale, montre la religion dans son plus beau jour, protectrice de l'innocence et de la faiblesse, et vengeresse du crime; comme *Mahomet* montre le fanatisme tel qu'il est, destructif de toute humanité, et principe de tous les forfaits.

Je remets à parler des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, des *Plaideurs* et de quelques autres productions, dans un résumé général sur Corneille et Racine, où j'examinerai, entre autres choses, combien ce dernier joignit de talents différents à celui de la tragédie.

On convient aujourd'hui assez généralement que jamais le talent de Racine ne s'était élevé si haut, et malheureusement on sait que jamais il ne fut plus méconnu. Ce ne fut pas, comme à *Phèdre*, une injustice passagère et bientôt réparée; ce fut un aveuglement universel et durable, et les yeux du public ne s'ouvrirent que long-temps après que ceux de Racine furent

fermés. On demande quelquefois avec surprise comment on put se méprendre à ce point, pendant plus de vingt ans, sur un ouvrage d'une beauté unique. Cela paraît d'abord inconcevable; cependant, lorsqu'on y réfléchit, deux causes réunies peuvent en rendre raison : la nature même de la pièce, et le malheur qu'elle eut de ne pas être représentée. *Athalie* était une production absolument originale, et qui ne ressemblait à rien de ce que l'on connaissait. Quand les créations du génie déconcertent toutes les idées reçues, il commence par ôter aux hommes la mesure la plus ordinaire de leurs jugements, la comparaison. En effet, à quoi comparer ce qui ne se rapproche de rien? Il ne reste d'autre règle que le sentiment: mais dans la poésie dramatique, le sentiment ne peut guère prononcer qu'au théâtre, et *Athalie* ne fut pas jouée. Si c'eût été un de ces sujets qui ont un grand intérêt de passion, et qui ouvrent une source abondante de larmes, ce mérite, à la portée de tout le monde, eût pu être senti, même à la lecture; mais ce n'est pas celui d'*Athalie*. Il fallait qu'elle fût placée dans son cadre pour que la multitude sentît que ce tableau religieux pouvait être touchant; et les connaisseurs mêmes ne pouvaient voir que sur la scène tout ce qu'il a d'auguste et d'admirable. Arnauld, qui aimait Racine, et qui estimait *Athalie*, la plaçait pourtant au-dessous d'*Esther*, à qui elle est si supérieure. Le grand succès qu'*Es-*

ther avait eu à Saint-Cyr nuisait encore à *Athalie :* soit que ce succès eût irrité les ennemis de Racine, soit qu'un scrupule réel fît parler ceux qui trouvaient peu convenable que de jeunes personnes se montrassent sur la scène aux yeux de toute la cour, on alarma la piété de madame de Maintenon, et la pièce, qu'elle avait demandée à l'auteur, ne fut pas représentée. On profita de cette circonstance pour le blâmer d'avoir fait une seconde tentative de ce genre : on prétendit que ces sortes de choses ne réussissaient pas deux fois (1). Personne ne concevait alors qu'une pièce sans amour pût être théâtrale. On répandit dans le public que Racine avait voulu faire une tragédie avec un prêtre et un enfant, et l'on décida qu'un semblable ouvrage ne pouvait être fait que pour des enfants. Quand la pièce fut imprimée, la prévention était déja établie, et il était convenu qu'*Athalie* devait ennuyer. On n'ignore pas combien ces sortes de préjugés sont rapides et contagieux quand il y a des gens intéressés à leur donner le mouvement, et il n'y en avait que trop. On connaît l'épigramme attribuée à Fontenelle :

Gentilhomme extraordinaire,
Et suppôt de Lucifer,
Pour avoir fait pis qu'*Esther*,
Comment diable as-tu pu faire ?

---

(1) Voyez les *Lettres de madame de Sévigné.*

Il n'est pas fort étonnant que Fontenelle fût injuste envers Racine : il n'est que trop reconnu que l'amour-propre offensé peut égarer même un philosophe ; et d'ailleurs Fontenelle n'était pas un excellent juge en poésie. Mais qu'un homme distingué d'ailleurs par la modération de son caractère, qui le rendit, pendant une longue vie, moins sensible aux critiques qu'aucun autre écrivain, qu'un esprit sage et modéré appelle l'auteur d'*Athalie*, un *suppôt de Lucifer*, et souille sa plume de ces expressions grossières faites pour la populace des fanatiques, c'est ce dont on peut douter ; ou si l'épigramme est en effet de lui, c'est une preuve de plus, parmi tant d'autres, qu'il faut peu compter sur la sagesse humaine. Racine, il est vrai, avait fait aussi une épigramme sur *Aspar ;* mais elle est d'un genre un peu différent, et il y a aussi loin de l'épigramme de Fontenelle à celle de Racine que d'*Aspar* à *Athalie*.

Boileau seul lutta contre le torrent, qui avait entraîné tout, jusqu'à Racine lui-même ; car les mémoires du temps nous apprennent qu'il parut croire un moment qu'il s'était trompé. Au moins est-il certain qu'il se reprocha avec amertume sa complaisance pour madame de Maintenon, et qu'il se repentit d'avoir fait *Athalie*. Despréaux le rassura, et prédit que le jour de la justice arriverait. Il arriva ; mais ni l'un ni l'autre ne l'a vu.

Une anecdote très-connue, c'est que, dans plusieurs sociétés, on avait établi, par forme de

plaisanterie, de donner pour pénitence la lecture d'un certain nombre de vers d'*Athalie*. Ainsi donc Racine fut traité une fois en sa vie comme Chapelain! Un jeune officier, condamné à lire la première scène, lut toute la pièce, et la relut sur-le-champ une seconde fois; ensuite il remercia la compagnie de lui avoir donné un plaisir auquel il ne s'attendait guère. Ce petit évènement, qui fit du bruit par sa singularité, commença la révolution. Ce fut en 1716 que la voix des connaisseurs parvint jusqu'au régent, qui était fait pour l'entendre, et qui donna ordre de jouer *Athalie*. Elle eut quinze représentations suivies avec affluence, et applaudies avec transport; et depuis elle s'est soutenue sur la scène avec le même éclat.

CHAPITRE IV.

Résumé sur Corneille et Racine.

Plusieurs écrivains ont dit et l'on a répété après eux que l'esprit factieux qui régna en France sous le ministère de Richelieu, et pendant les troubles de la Fronde, avait déterminé le choix et la nature des sujets que Corneille a traités, et que la politesse et la galanterie qui dominèrent ensuite sous un règne heureux et brillant avaient conduit la plume de Racine. On a été jusqu'à dire de ce dernier qu'il *avait fait la tragédie de la cour de Louis XIV*: c'est restreindre étrangement un génie tel que le sien. Je sais qu'il fit *Bérénice* pour madame Henriette; mais j'ose croire que ce fut pour les bons esprits de toutes les nations éclairées qu'il fit *Britannicus*, *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*, et *Athalie*. Il n'a point fait la *tragédie de la cour;* il a fait celle du cœur humain. Tout homme supérieur reçoit de la nature un caractère d'esprit plus ou moins marqué, et c'est cela même qui fait sa supériorité: c'est dans ce caractère qu'il faut d'abord chercher celui de ses ouvrages. Sans doute l'esprit général et les mœurs publiques y ont aussi quelque influence, et le modifient plus ou moins; mais le type originel s'y trouve toujours: les grands écrivains agissent beaucoup plus sur leur

ne peut faire impunément un faux pas. C'est peu d'effacer ses contemporains; il faut qu'il songe à lutter contre le passé et à répondre à l'avenir. S'il fait mieux que ses concurrents, ses juges en savent plus que lui : ils peuvent toujours lui demander plus qu'il n'a fait, parce que d'autres ont fait davantage. S'il excelle dans quelques parties, on lui marque celles qui lui manquent, on lui révèle toutes ses fautes, on discute toutes ses beautés, on inquiète sans cesse la confiance de ses forces; et cet aiguillon continuel l'oblige à les déployer toutes.

Ce fut l'avantage de Racine : né avec cette imagination vive, cette sensibilité tendre, cette flexibilité d'esprit et d'ame, qualités les plus essentielles pour la tragédie, et que n'avait pas Corneille; né avec le sentiment le plus vif et le plus délicat de l'harmonie et de l'élégance, avec la plus heureuse facilité d'élocution, qualités les plus essentielles à toute poésie, et que Corneille n'avait pas non plus, il eut affaire à des juges que Corneille avait instruits pendant trente ans par ses succès et par ses fautes; il écrivit dans un temps où tous les genres de littérature se perfectionnaient, où le goût s'épurait en tout genre; enfin, il eut pour ami et pour censeur l'esprit le plus judicieux et le plus sévère de son siècle, Despréaux. Ainsi la nature et les circonstances avaient tout réuni pour faire de Racine un écrivain parfait; et il le fut.

La marche progressive de son talent prouve

ses réflexions et ses efforts, et ce travail continuel sur lui-même, si nécessaire à quiconque veut avancer vers la perfection. Les deux premiers essais de sa jeunesse, imitations faibles de Corneille, ne sont que les tributs excusables que devait un auteur de vingt-quatre ans à une renommée qui avait tout effacé. Hors le talent de la versification, rien encore n'annonçait Racine. J'ai reconnu et j'ai dû reconnaître que c'était un de ses avantages d'être venu après Corneille; mais je ne saurais convenir que ce soit le génie du premier qui ait formé le second : le contraire est démontré par les faits. Nous avons vu que si Racine parut d'abord fort au-dessous de ce qu'il devint dans la suite, c'est qu'il commença par vouloir imiter son prédécesseur. Nous avons vu que l'amour d'Alexandre pour Cléofile était peint précisément des même traits que celui de César pour Cléopâtre; c'est cette insipide galanterie qu'on croyait alors devoir mêler à l'héroïsme et qui le dégradait. Une affectation de grandeur qui tient au faste des paroles, et qui se mêle, dans *Alexandre*, à des raisonnements sur l'amour, était encore une imitation des défauts introduits sur la scène à la suite des beautés de Corneille, et que ce cortége imposant ne rendait que plus contagieux. Si quelque chose prouve la pente irrésistible d'un génie particulier à Racine, c'est la force qu'il eut de revenir à la vérité et à lui-même, malgré l'exemple de Corneille et le suc-

cès d'*Alexandre;* et c'est alors qu'il fit *Andromaque,* et qu'il s'éleva successivement jusqu'à *Iphigénie, Phèdre* et *Athalie.* On voit qu'alors il avait enfin pris le parti de ne plus étudier que la nature et les Grecs; qu'il prit un essor nouveau dans lequel les modernes ne pouvaient lui servir de guides. Alors, pour la première fois, la passion de l'amour fut peinte avec toute son énergie et toutes ses fureurs dans Hermione, Roxane, et Phèdre: et l'éloquence simple et pathétique des Grecs se fit entendre dans les rôles admirables d'Andromaque, de Clytemnestre, et d'Iphigénie. L'étude réfléchie de la langue et des auteurs d'Athènes fut sans doute une source de lumières pour un homme qui avait tant de goût, et qui sentait si vivement cette vérité d'imitation, qui est le principe des beaux-arts; mais ce n'est pas d'eux qu'il apprit à être un si savant peintre de l'amour. Il ne dut qu'à lui-même ce grand ressort dramatique, devenu si puissant dans ses mains, et dont Voltaire s'est emparé depuis avec tant de succès. Cette découverte, en même temps qu'elle enrichissait notre théâtre, a influé jusqu'à l'abus sur la tragédie française, et nous a exposés à des reproches qui ne sont pas sans fondement: et puisque je m'occupe de développer dans ce moment les obligations que nous avons à Racine, je crois devoir prouver d'abord que c'est un rigorisme outré de regarder l'amour comme une passion indigne de la tragédie; et

dans la suite de ce résumé je ferai voir que c'est un autre excès non moins condamnable et beaucoup plus commun de vouloir qu'il y domine exclusivement.

Les anciens n'avaient point imaginé que la passion de l'amour pût faire le sujet d'une tragédie : le rôle de Phèdre même n'est pas une exception à ce principe. La pièce d'Euripide, comme je l'ai remarqué en son lieu, est intitulée *Hippolyte :* le sujet est la mort injuste d'un jeune prince innocent, sacrifié à la vengeance de Vénus. L'amour de Phèdre, à le bien considérer, n'est point une passion ordinaire et spontanée. Un prologue apprend au spectateur que Vénus n'a inspiré à Phèdre un amour furieux et incurable que pour perdre Hippolyte, qui a dédaigné et insulté hautement la puissance de cette déesse, et voué à Diane un culte exclusif. La morale même de la pièce, expressément énoncée, est qu'il ne faut jamais offenser un dieu. L'amour de Phèdre n'est donc, à proprement parler, qu'une espèce de maladie, une sorte de fléau céleste qui sert à venger une divinité.

Nos intrigues amoureuses n'entraient même pas dans la comédie ancienne. Aristophane n'en a point, et si Plaute et Térence, après Ménandre, ont peint des jeunes gens amoureux, c'est toujours de courtisanes ou de filles esclaves, reconnues ensuite pour être de condition libre. Les intrigues avec les filles bien nées, et ce commerce

de galanterie qui remplit nos pièces, n'étaient point au nombre des ressorts dramatiques employés par les anciens. La raison en est sensible: c'est que les femmes, plus retirées, ne vivaient pas dans la société comme aujourd'hui. Il paraît que c'est de la chevalerie des Arabes, et des romans qu'elle fit naître dans le midi de l'Europe, que l'amour passa d'abord sur les théâtres, où il a rempli une si grande place. L'influence que les femmes ont eue depuis sur la société, sur les mœurs, sur les sentiments, sur les opinions, introduisit par degrés sur notre scène ce langage délicat, noble et passionné, dont Corneille donna la première idée dans Chimène et dans Pauline, et que Racine, et après lui Voltaire, ont embelli de tous les charmes de leur style. Le génie théâtral s'est emparé de ce moyen, parce qu'il a senti tout ce qu'on en pouvait faire quand il est supérieurement manié; et tous les auteurs l'ont employé plus ou moins, parce que c'est en même temps celui de tous qu'il est le plus facile de traiter médiocrement. Comme l'amour est le penchant le plus universel, il est toujours aisé d'intéresser à un certain point, en parlant aux spectateurs de ce qui les occupe le plus. Voltaire disait, à propos de la différence d'effet qui se trouve entre *Zaïre* et *Rome sauvée :* « Tout le « monde aime, et personne ne conspire. » Si le but de tout auteur est de plaire, comment réprouver le moyen le plus facile et le plus sûr d'y

parvenir? Le sévère Despréaux a dit lui-même:

> De l'amour la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Les femmes, qui donnent le ton au théâtre comme par-tout ailleurs, ont contribué plus que tout le reste à faire de l'amour le principal sujet de nos pièces. Pour peu qu'une actrice ait la voix touchante, c'est l'amour qu'elle exprime le mieux: les femmes pleurent, et tout le monde pleure avec elles. Et comment ne se livrerait-on pas de préférence à un genre qui réunit toutes les facilités et toutes les séductions? Il a d'ailleurs produit tant de belles choses, qu'en le condamnant on condamnerait le génie et nos plaisirs.

De cette différence entre notre théâtre et celui des anciens, les amateurs outrés de l'antiquité ont conclu que leur tragédie valait mieux que la nôtre, puisqu'elle était plus sévèrement héroïque. Ce dernier point est vrai; mais est-il vrai que nous ayons tort si la nôtre est généralement plus touchante? Y a-t-il trop de moyens d'intéresser au théâtre? et faut-il s'en refuser un dont l'effet est si universel? Nous avons d'autres mœurs que les Grecs: pourquoi notre théâtre, qui doit se ressentir de cette différence, n'en aurait-il pas profité? Si Sophocle et Euripide eussent vécu parmi nous, croit-on qu'ils n'eussent pas traité l'amour? croit-on qu'ils eussent rougi d'avoir fait *Andromaque* ou *Zaïre*? De quoi s'a-

git-il donc en dernier résultat ? Ce n'est pas d'exclure l'amour de la tragédie, c'est de l'en rendre digne ; c'est de lui donner sur le théâtre les effets tragiques qu'il n'a eus que trop souvent en réalité ; c'est de substituer aux froideurs de la galanterie vulgaire toute l'énergie de la passion. Cet art, créé par Racine, et porté encore plus loin par Voltaire, est-il indigne de Melpomène, quand il agrandit son empire et augmente sa puissance ? nous met-il au-dessous des anciens quand il nous fournit des beautés qu'ils n'ont pas connues ? Si cela pouvait faire une question, on la trancherait bientôt par un principe incontestable : Toute imitation de la nature, qui est vraie en elle-même, intéressante par ses effets, et susceptible de couleurs nobles, est de l'essence des beaux-arts ; la peinture de l'amour réunit tous ces caractères : donc elle n'est point étrangère à la tragédie.

Cette peinture a été un des mérites propres à Racine : elle avait fourni à Corneille des tableaux intéressants dans *le Cid* et dans *Polyeucte* : partout ailleurs elle est chez lui froide et fausse. Ceux de Racine sont toujours vrais, toujours parfaits dans les convenances, touchants ou terribles dans les effets. Le rôle de Phèdre est bien plus fortement tracé qu'il ne l'est dans Euripide : ceux de Roxane et d'Hermione ont tous les caractères de l'amour quand il est éminemment tragique, ses emportements, ses crimes, ses remords. Si les personnages secondaires de ses pièces, Iphigénie,

Ériphile, Aricie, Monime, Bérénice, n'ont pas la même force, ils n'ont pas moins de vérité; ils sont ce qu'ils doivent être : s'ils ne constituent pas la tragédie, ils ne la déparent point. Je ne connais qu'Atalide et Bajazet dont le langage paraisse former une sorte de disparate dans la pièce où ils sont placés; encore le charme du style et la délicatesse des sentiments leur ont-ils obtenu grace, s'ils ne les ont pas justifiés. Voltaire a relevé le premier l'absurde injustice du préjugé qui imputait à Racine d'avoir énervé la tragédie en la livrant à l'amour. Il a démontré que c'était Corneille qui l'avait affadie par la galanterie, en même temps qu'il l'élevait dans d'autres parties à la plus grande hauteur. La foule le suivit dans ses erreurs, sans l'imiter dans ses beautés. Le seul Racine, au moment où il fut lui-même, s'éloigna également des unes et des autres. Il ne commit point les mêmes fautes, et trouva des beautés différentes. Il fut, dans le genre qu'il choisit, autant au-dessus de Corneille que de tous les autres poëtes dramatiques.

On a dit que Corneille avait un esprit plus créateur : l'a-t-on bien prouvé? En s'expliquant sur le mot, on pourra douter du fait. Si l'on veut dire qu'il a tiré la scène française du chaos, et qu'il a fait le premier de très-belles choses, on a raison. Mais s'ensuit-il qu'il y ait plus de création dans ses ouvrages que dans ceux de Racine? Ce n'est pas, ce me semble, une conséquence néces-

saire. On ne peut pas dire de lui qu'il a fait Racine, comme on a dit qu'Homère avait fait Virgile : Virgile a fidèlement suivi les traces d'Homère; Racine a suivi une route toute différente de celle de Corneille. « Mais celui-ci a ouvert le chemin. » Oui, il a eu l'avantage de venir le premier. Mais, pour être sûr que Racine n'en eût pas fait autant, il faudrait prouver qu'il n'y a pas la même force d'invention dans ses ouvrages ; et, en revenant à cette comparaison, l'examen ne sera pas à son désavantage. Ceux qui lui refusent le génie (et il y a encore de ces gens-là) répètent fort légèrement qu'il n'a fait qu'imiter les Grecs. A les entendre, on dirait que Corneille a tiré tout de son propre fonds. Voyons les faits. *Le Cid* et *Héraclius* sont aux Espagnols. La belle scène du cinquième acte de *Cinna* est tout entière dans Sénèque. Il lui reste donc en propre les trois premiers actes des *Horaces*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Rodogune* et *Nicomède*. *Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* et *Athalie* sont absolument à Racine. Je ne parle pas de *Bérénice;* ce n'est qu'un ouvrage enchanteur, qui n'est pas une tragédie : mais aussi *Nicomède* est-il une tragédie, ou bien une comédie héroïque? Dans *Phèdre* même, et dans *Iphigénie*, il s'en faut bien que les plus grandes beautés soient prises aux Grecs : ce qu'il y a de plus beau dans *le Cid*, dans *Héraclius* et dans *Cinna*, est d'emprunt. Maintenant, fallait-il un talent plus original, plus inventeur, pour faire

les Horaces que pour faire *Andromaque*, ou pour *Polyeucte* que pour *Athalie?* Ceux qui trancheraient sur cette question auraient beaucoup de confiance : quant à moi, j'en suis très-éloigné ; et je me contenterai d'observer la différence de caractère et d'effet qui se trouve entre les productions de ces deux grands hommes.

Je crois voir dans tous les deux la même force de conception; mais l'un, dans ses compositions, a plus consulté la nature de son talent; l'autre, celle de la tragédie. Le premier, naturellement porté au grand, a subordonné l'art à son génie; il l'a établi sur un ressort qu'il maniait supérieurement, l'admiration. L'autre, plus souple et plus flexible, a vu dans la terreur et la pitié les ressorts naturels de la tragédie, et a su y appliquer toutes les ressources de son esprit. Aussi le premier n'a-t-il guère employé la terreur que dans le cinquième acte de *Rodogune*, et la pitié que dans *le Cid* et dans les scènes de Sévère et de Pauline. L'autre, dans toutes ses pièces, a tiré des effets plus ou moins grands de ces deux moyens qu'il n'a jamais négligés: c'est un avantage sans doute. Mais est-il vrai, comme on l'a dit de nos jours, et comme on l'a répété à tout moment dans le commentaire de Racine, que l'admiration soit *toujours froide* et ne soit *jamais un ressort théâtral?* Cette proscription générale et absolue est un abus de mots, une hérésie moderne, fondée, comme toutes les autres, sur des

intérêts du moment. Ce n'est pas à Corneille qu'on en voulait ; mais on oubliait que cet arrêt, s'il était fondé, serait la condamnation de ses pièces les plus admirées. J'ai promis de combattre cette erreur, et le moment est venu de venger la vérité et Corneille.

Il faut de nouveaux mots pour de nouvelles doctrines : aussi a-t-on créé nouvellement cette appellation très-impropre de *genre admiratif;* car il n'en coûte pas plus à certains critiques de faire des *genres* que des mots. D'abord il n'y a point de *genre admiratif :* cela signifierait en français *le genre qui admire,* comme on dit un accent *admiratif,* un ton *admiratif,* un style *admiratif,* ce qui ne veut dire autre chose que le ton, l'accent, le style de l'admiration. Le genre qui l'inspire, et qu'on a voulu désigner par ce terme d'*admiratif,* est donc très-mal dénommé : première erreur dans les mots. C'en est une autre dans la chose même, de prétendre faire un genre particulier des pièces qui excitent l'admiration : l'admiration est un sentiment que doit inspirer plus ou moins toute tragédie, puisque toute tragédie tend plus ou moins au sublime, ou de passion, ou de sentiment. Dans quel sens est-il donc vrai que l'*admiration n'est point un ressort théâtral?* C'est quand le personnage qui l'inspire est sans passion, ou sans malheur, ou sans dangers, comme Nicomède dans la pièce de ce nom, comme Pompée et Viriate dans *Serto-*

rius, comme Othon et la plupart des personnages principaux des mauvaises pièces de Corneille. Mais quand l'admiration tient à un grand effort que l'homme fait sur soi-même, comme le pardon accordé à Cinna, malgré les plus justes motifs de vengeance; comme le patriotisme du vieil Horace, qui l'emporte sur l'amour paternel; comme la conduite de Chimène, qui poursuit par devoir l'époux qu'elle a choisi par inclination; comme Pauline, qui emploie, pour sauver son mari, l'amant qu'elle lui préfère au fond du cœur; quel est alors l'homme insensible, ou plutôt l'homme insensé qui oserait dire que l'admiration que nous éprouvons est *froide*, qu'elle n'est pas *théâtrale?* Comment oserait-on proférer ce blasphême devant la statue du grand Corneille, démentir les larmes du grand Condé, et celles que nous versons tous les jours au cinquième acte de *Cinna?* Telle est pourtant la conséquence de ces opinions erronées: il ne s'agit de rien moins que de condamner les plaisirs les plus purs des ames bien nées. Mais heureusement la nature et l'expérience réfutent tous ces systêmes exclusifs, toutes ces poétiques d'un jour, que l'on fait pour ses amis ou contre ses ennemis. Le public, sans écouter ces prétendus aristarques, se laisse toujours pénétrer au sentiment de la grandeur et de la générosité, quand il se mêle à l'attendrissement qu'excitent les passions et les sacrifices. Il laisse couler ses larmes,

sans songer si ces douces larmes qu'il verse en coûteront d'amères à l'envie.

Je sais que les Grecs n'ont point connu cette espèce de tragique. J'avoue que la pitié qui naît de l'extrême infortune, la terreur qui naît d'un danger pressant, affectent plus fortement notre ame. Mais que s'ensuit-il? Que Corneille a trouvé un ressort dramatique de plus, et, en fondant notre théâtre, a créé un genre qui est à lui : c'est à coup sûr un titre de gloire. Ce genre est inférieur pour l'effet, j'en conviens : on peut douter qu'il le soit pour le mérite. Ne voulons-nous reconnaître qu'une sorte de talent, et n'éprouver au théâtre qu'une sorte de plaisir? Il n'y a jamais trop de l'un et de l'autre. Il faut admettre des degrés dans tout, et ne rejeter rien de ce qui est bon. L'effet des pièces de Corneille est moins touchant, moins profond, moins soutenu, moins déchirant, que celui des pièces de Racine et de Voltaire; mais il est quelquefois plus vif : il arrache moins de larmes, mais il excite plus de transports; car les transports sont proprement l'effet de l'admiration, quand elle vient de l'ame, et non pas seulement de l'esprit; et c'est ce que j'ai toujours observé dans les premiers actes des *Horaces* et dans le dernier de *Cinna :* ces pièces ne serrent pas le cœur; elles élèvent l'ame. Et quel reproche peut-on faire à ceux qui préfèrent même cette impression à toute autre? Assurément aucun. Une impression qui transporte n'est

donc pas *froide;* une admiration qui fait pleurer est donc *théâtrale.* — Mais ces transports sont nécessairement passagers, mais ces larmes ne coulent pas long-temps; et l'émotion est continuelle à la représentation d'*Andromaque* et d'*Iphigénie*, et l'on étouffe de sanglots à *Zaïre* ou à *Tancrède.* — Eh bien! préférez, si vous voulez, cette sorte de plaisir, et ne condamnez pas celui des autres. — Mais enfin, lequel des deux genres vaut le mieux? — On pourrait répondre comme Voltaire: Celui qui est le mieux traité. Peut-être, au fond, la question serait douteuse, si l'exécution avait été aussi parfaite dans Corneille que dans Racine; mais les nombreux défauts de l'un, et la perfection continue de l'autre, font un grand poids dans la balance. Si Corneille, au lieu de mettre si souvent le raisonnement à la place du sentiment, avait soutenu dans les détails de ses pièces le degré d'émotion dont elles étaient susceptibles, s'il eût travaillé davantage ses vers, peut-être serait-il assez difficile de décider entre le genre de ses sujets et celui des pièces de Racine. Mais l'un refroidit souvent le spectateur après l'avoir transporté, l'autre l'émeut et l'intéresse toujours; l'un s'adresse souvent à l'esprit, l'autre va toujours au cœur; l'un blesse souvent l'oreille et le goût, l'autre flatte sans cesse tous les deux : et comme on ne peut douter que le besoin le plus général des hommes rassemblés au théâtre ne soit celui de l'émotion continuelle, il

faut bien en conclure que le genre de tragédie qui satisfait le plus ce besoin, est aussi le plus théâtral. Il faut pourtant faire ici une observation essentielle : les hommes, en jugeant les productions de l'art, ne règlent pas toujours exactement leur estime sur leur plaisir, et ce n'est de leur part ni injustice ni ingratitude. Cette disproportion tient au plus ou moins de mérite qu'ils supposent dans ces productions; et cela est si vrai, que bien des gens, en avouant que Racine leur fait plus de plaisir que Corneille, et à la représentation, et à la lecture, ont cependant plus d'estime pour Corneille. Quelle en est la raison? C'est que le genre de ses beautés les frappe davantage, et laisse en eux l'idée d'un homme plus extraordinaire. Telle est la prérogative du sublime, même lorsqu'il est mêlé de beaucoup de défauts; comme il nous enlève à nous-mêmes, il ne nous laisse pas une entière liberté de jugement; et toute autre impression est effacée par celle qu'il produit. Il fait alors à notre amour-propre une sorte d'illusion très-flatteuse; il agrandit la nature à nos yeux, il nous agrandit nous-mêmes dans notre pensée, et nous porte à croire que celui qui a su nous élever à cette hauteur doit être au-dessus de tous les autres hommes : on se croit grand en admirant la grandeur. Que l'on cherche dans le cœur humain le principe de nos jugements, et il se trouvera que, si le plus grand nombre, en préférant dans

le fait les pièces de Racine, préfère cependant Corneille dans l'opinion, cette espèce de contrariété n'est autre chose qu'un combat entre le plaisir et l'amour-propre : l'un a jugé les ouvrages, l'autre a jugé les auteurs ; et comme l'amour-propre en nous l'emporte encore sur le plaisir, en dernier résultat la victoire paraît être restée à Corneille.

Je rends compte ici, comme on voit, de l'avis des autres, et non pas du mien, puisque sur cet article j'ai déclaré que je n'en avais pas. Ce qui importe à l'instruction, ce n'est pas de savoir lequel est le plus grand de ces deux poëtes, mais lequel des deux a fait de meilleures tragédies, a su le mieux écrire, a mieux connu les principes de la nature et de l'art, a su le mieux parler au cœur et à l'oreille. Voilà ce qui m'a principalement occupé dans l'examen des deux théâtres : et sous ce point de vue le résultat n'est pas douteux ; il est entièrement en faveur de Racine. J'ai tâché d'expliquer les motifs de la préférence personnelle accordée assez généralement à Corneille, de montrer d'où venait la disposition assez commune à lui supposer, d'après l'époque, le goût et l'effet de ses ouvrages, un mérite supérieur à celui de son rival. Quant à moi, je le répète, lorsque je considère que l'un a excellé dans quelques parties, et que l'autre les a réunies toutes, il m'est impossible de décider lequel des deux avait été le mieux partagé par la nature ; et con-

tinuant d'apprécier autant que je le puis leurs différents avantages, je réfuterai en passant quelques aveugles enthousiastes, qui m'ont paru s'y prendre fort maladroitement quand ils ont voulu motiver la prééminence qu'ils donnaient à Corneille.

J'ai déja marqué la différence du point de vue général sous lequel tous deux ont aperçu la tragédie, et de l'effet que produit l'ensemble de leurs ouvrages. Si je les compare dans les caractères, je trouve à peu près la même disparité et la même balance. Don Diègue et les deux Horaces ont un degré d'énergie que Racine n'a pas égalé. Cornélie et Viriate sont, malgré leurs défauts, d'une hauteur de conception où Racine ne s'est pas élevé. Athalie est inférieure à la Cléopâtre de *Rodogune*. Monime, qui a quelque ressemblance avec Pauline, n'a rien d'aussi noble et d'aussi original que la scène où la femme de Polyeucte engage Sévère à prendre la défense de son mari. Mais, d'un autre côté, Acomat et Agrippine sont les deux rôles les mieux conçus en politique que l'on ait jamais tracés. Agrippine est fort au-dessus de Léontine et d'Arsinoë, qui ne sont que des intrigantes vulgaires; et rien ne ressemble à Acomat. Mithridate est fort supérieur à Sertorius. Ce sont deux vieux guerriers amoureux malgré leur âge; mais l'amour de Sertorius est ridicule : Racine a eu l'art de faire respecter et plaindre la faiblesse de Mithridate.

Burrhus et Joad sont encore deux rôles originaux, également parfaits dans leur genre : l'un est le modèle de la vertu la plus pure et la plus courageuse au milieu de la corruption des cours; l'autre, celui d'un ministre des autels plein de l'inspiration divine. Corneille n'a rien que l'on puisse en rapprocher, comme il n'a rien à opposer à Hermione, à Roxane, à Phèdre, les trois rôles de passion les plus forts et les plus profonds qu'ait produits la tragédie.

On a fait souvent, pour vanter la fécondité de Corneille, un raisonnement qui est très-peu concluant. « Quelle tête que celle qui a conçu « vingt-trois plans dramatiques, tous différents « les uns des autres! » Cette remarque serait juste, si tous ces plans avaient plus ou moins de mérite; mais si, de vingt-trois tragédies, il y en a douze absolument mauvaises, et aussi mal conçues que mal exécutées, je vois bien ce qu'une pareille fécondité peut avoir de déplorable, mais non pas ce qu'elle a d'admirable. Comment peut-on de bonne foi savoir gré à Corneille d'avoir produit le plan d'*OEdipe*, de *Pertharite*, de *Théodore*, d'*Andromède*, de *Tite* et *Bérénice*, de *Sophonisbe*, d'*Othon*, de la *Toison d'or*, de *Suréna*, de *Pulchérie*, d'*Agésilas* et d'*Attila*? Y a-t-il quelque gloire à inventer si mal? Ne tenons compte que de ce qui est resté. Corneille, en quarante ans de travaux, a laissé au théâtre à peu près le même nombre de pièces que Racine

en dix. Il faut plaindre l'un d'en avoir fait trop, et regretter que l'autre en ait fait trop peu.

On a donné à Corneille le titre de sublime, et il n'y en a pas de plus mérité. Mais nous avons vu, dans l'analyse du Traité de Longin, qu'il y avait plusieurs espèces de sublime. L'auteur des *Horaces* et de *Cinna* est au-dessus de tout dans le sublime des idées et des caractères; l'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre* est fort au-dessus de lui dans le sublime de la passion et des images. Le contraste d'Abner et de Mathan est noble et touchant; mais celui d'Horace et de Curiace est d'un ordre bien supérieur. Il n'existe rien de comparable ni chez les tragiques anciens ni chez les modernes, et ils n'ont point de tableau théâtral plus vigoureusement combiné que celui du cinquième acte de *Rodogune*. Mais aussi ni les uns ni les autres n'ont rien à placer à côté d'*Athalie*; c'est un des poids les plus forts que Racine puisse mettre dans la balance de la postérité. S'il est quelque chose que l'on puisse opposer au sublime du patriotisme républicain du vieil Horace, c'est le sublime moral et religieux dans Joad : l'un vous transporte davantage, l'autre vous pénètre plus. On ne peut entendre qu'avec une sorte de ravissement le grand-prêtre aux pieds de Joas, comme on ne peut écouter le vieil Horace sans enthousiasme; et c'est ici que les deux poëtes ont, par différents moyens, rendu si dramatique ce ressort de l'admiration sur le-

quel j'ai prouvé que des critiques inconsidérés se sont si étrangement mépris. Cette admiration fait couler des larmes dans les deux pièces; et l'on ne peut nier que ce sentiment, qui touche le cœur en élevant l'ame, ne soit un des plus délicieux que l'on puisse éprouver au théâtre, parce qu'alors le spectateur est aussi content de lui que du poëte.

Il est glorieux pour les modernes que ce genre de pathétique, qui ne se trouve point chez les tragiques grecs, ait été porté si loin par deux de nos plus grands maîtres. C'est dans tous les deux une véritable création, et une preuve que nous ne devons pas tout aux anciens. L'amour de la liberté et les sentiments religieux sont également naturels à l'homme, et Corneille et Racine en ont tiré les effets les plus puissants. Mais laquelle de ces deux impressions a le plus de pouvoir sur nous? Il me semble que celle des Horaces est plus vive, et celle de Joad plus douce. On est fort heureux d'avoir à choisir; il serait fort difficile de préférer : jouissons, et ne faisons pas de nos plaisirs un sujet de guerre.

Un fait qu'on n'a point remarqué, et qui est pourtant fort singulier, c'est que Corneille, qui avait tant de raisons de se fier à son génie pour faire des tragédies sans amour, n'ait jamais songé à l'entreprendre; et que Racine, qui excellait à traiter cette passion, ait donné le premier ouvrage dramatique où elle n'entre pas. Ces sortes

de pièces, selon Voltaire, *sont les plus difficiles à faire*. Peut-être en jugeait-il par l'étonnante facilité qui lui fit achever *Zaïre* en moins de trois semaines, et par le long travail que lui coûta *Mérope*. Quant à moi, je n'en sais pas assez pour avoir un avis sur cette assertion, que je ne veux ni adopter ni démentir. Je conviens, et je l'ai dit précédemment, que la médiocrité peut se tirer plus aisément d'un sujet d'amour que de tout autre; assez d'exemples l'ont prouvé : mais ce n'est pas sur elle qu'il faut se régler, c'est sur la perfection; et je n'oserais assurer qu'il soit plus facile d'y parvenir en traitant l'amour qu'en traitant toute autre passion; je ne sais s'il y avait quelque chose de plus difficile à faire que Phèdre et Hermione. Il me semble que le plus ou moins de difficulté ne tient pas au genre, mais au sujet, qui, de quelque nature qu'il soit, offre plus ou moins de ressources pour remplir cinq actes. Je sais qu'*Athalie*, *Mérope* et *Oreste*, à les prendre sous ce rapport, étaient excessivement difficiles, sur-tout la première; mais nous avons vu *Iphigénie en Tauride*, sujet fort simple, et dont l'auteur est venu à bout sans y mettre de l'amour; et quoique Guimond de La Touche eût un talent réel pour la tragédie, ce n'était pourtant pas, à beaucoup près, un homme du premier ordre.

Je ne hasarderai donc point de décider sur le degré de difficulté d'aucun genre : je crois que dans tous il n'est donné qu'au talent supérieur

d'approcher de la perfection. Racine, dans le sien, paraît avoir été aussi loin que l'esprit humain puisse aller. Corneille n'a excellé que dans quelques parties du sien. En général, il a peint de grands sentiments, et Racine de grandes passions; et quoique la clémence d'Auguste et l'ame romaine du vieil Horace, la vertu de Pauline et de Sévère, et la noble chaleur de D. Diègue, fassent naître ce mélange d'émotion et d'étonnement qui a tant de charme, quoiqu'il donne même la plus haute opinion de l'homme qui le produit, il paraît cependant, à ne consulter que l'expérience, que ce n'est pas encore ce qu'il y a de plus tragique; que les impressions les plus douloureuses sont celles que nous cherchons le plus au théâtre, où ce qui nous fait le plus de mal semble être ce qui nous plaît davantage; que nous voulons sur-tout être tourmentés par la terreur ou la pitié, et que par conséquent des infortunes extrêmes, de grands dangers, des personnages passionnés qui font passer en nous les combats qu'ils éprouvent, sont les moyens les plus essentiels de la tragédie. C'est dire que le sublime de la passion et de la douleur est plus théâtral que celui des sentiments et des caractères. Ce résultat, qu'on ne peut contester, est à l'avantage des pièces de Racine; et ce qui achève d'en prouver la vérité, c'est que dans ce siècle un écrivain moins parfait que lui, Voltaire, pour avoir su pousser encore plus loin les effets de la

terreur et de la pitié, a été enfin reconnu, même de son vivant, pour le plus tragique de tous les poëtes.

Saint-Foix, dans ses *Essais historiques sur Paris*, a inséré un article sur Corneille et Racine, où il s'exprime avec un ton d'humeur qui lui était assez naturel. « J'aurais, dit-il, une bien « mauvaise idée de ma nation, si les hommes de « quarante ans ne mettaient pas une grande dif- « férence entre Corneille et Racine. » Le reste de l'article ne laisse aucun doute sur l'entière préférence qu'il donne au premier; et ce n'est pas ce que je prétends combattre. Mais quand il suppose que Racine est plus fait pour être goûté par les jeunes gens, et Corneille par les hommes mûrs, je crois qu'il s'abuse entièrement. Je pense, au contraire, que le mérite de l'un, fondé sur une grande connaissance de la nature, demande, pour être bien senti, plus de réflexion et de maturité; et que celui de l'autre, qui consiste sur-tout dans l'expression de la grandeur, doit être plus du goût de la jeunesse, qui a plus d'élévation et d'énergie que de justesse et d'expérience. On est d'abord disposé à croire que la jeunesse, qui est l'âge de l'amour et des passions, doit en aimer la peinture par-dessus tout. Oui, elle l'aime: mais plus cette peinture est vraie, moins elle lui paraît étonnante, parce qu'elle ne lui rappelle que ce qui lui est très-familier; et à cet âge, nous admirons moins ce qui est si proche de nous.

Ce n'est qu'avec le temps qu'on peut s'apercevoir que, l'homme étant naturellement porté à la grandeur, il ne doit pas être plus difficile de se livrer tout entier à l'enthousiasme d'imagination qui nous élève, que de pénétrer au fond des cœurs et d'y surprendre les secrets de nos penchants. Ce n'est pas d'ailleurs quand nous éprouvons le plus la violence des passions que nous en jugeons le mieux la peinture, comme le moment où l'on aime le plus les femmes n'est sûrement pas celui où on les juge le mieux. Nous connaissons peu notre cœur quand il nous tourmente : c'est avec le calme des réflexions et l'intérêt des souvenirs que nous pouvons y lire notre propre histoire; et alors nous apprécions mieux que jamais le poëte qui paraît la savoir aussi bien que nous : alors aussi les écrivains dramatiques savent la traiter. Il est très-rare qu'un jeune auteur commence par une pièce où l'amour domine. Corneille avait trente ans quand il fit *le Cid*. Racine avait fait *les Frères ennemis* et *Alexandre* avant *Andromaque;* et ce qui est prodigieux, c'est de l'avoir faite à vingt-sept ans. Voltaire en avait près de quarante quand il donna *Zaïre;* Thomas Corneille près de cinquante quand il composa son *Ariane*.

Je me souviens que ceux de mes compagnons d'études qui montraient le plus d'esprit lisaient Racine avec plaisir, mais admiraient dans Corneille jusqu'aux déclamations qui sont chez lui

si fréquentes : j'en ai revu plusieurs depuis qui avaient bien changé d'avis. Mais cette méprise n'est pas seulement celle de la jeunesse; c'est dans tous les temps celle du plus grand nombre: et je dois faire observer ici à ceux qui sont trop exclusivement épris de la grandeur, que c'est, de tous les genres, celui sur lequel il est le plus aisé et le plus commun d'en imposer à la multitude. Il suffit d'aller au théâtre pour s'en convaincre tous les jours. On y applaudit l'enflure et la déclamation à côté du vrai sublime, non-seulement dans les pièces de Corneille, que l'on peut croire consacrées par un vieux respect, mais même dans des pièces d'auteurs modernes, dont le nom n'en impose pas. Tout ce qui a un air d'élévation et de force, fût-il faux, outré, déplacé, entraîne communément la foule; et souvent même l'illusion dure long-temps. Souvent, après que les bons juges se sont fait entendre, on continue d'applaudir au théâtre ce qui d'ailleurs n'obtient point d'estime. Pourquoi? C'est qu'au théâtre, on ne juge point par réflexion; et si les fautes ont de quoi éblouir un moment, c'est assez. Aussi Voltaire disait-il, en parlant du parterre : « Il n'est pas nécessaire de frapper « juste sur lui; il suffit de frapper fort. » J'en citerai un exemple bien remarquable dans la tragédie de *Gaston et Bayard*. Ce dernier, qui a eu avec son général un tort évident et inexcusable, reconnaît sa faute, et lui demande pardon à

genoux. L'acteur alors ne manque pas de se tourner vers le public, et de lui dire avec emphase :

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste.

Et la salle retentit d'applaudissements. Cependant ce vers n'est qu'une fanfaronnade ridicule. Rien au monde n'est plus contraire à la vraie grandeur que de dire : *Contemplez* combien ce que je fais est beau! Ce langage, qu'un héros ne tint jamais, est un démenti formel à la nature et au bon sens. Mais qu'arrive-t-il? Le public ne voit rien que Bayard aux pieds de Gaston; il est frappé d'un spectacle imposant, et d'une pensée qui lui paraît grande et belle; il oublie que c'est Bayard qui parle : il bat des mains, et l'homme sensé sourit, dans un coin, de la faute du poëte et de la méprise des spectateurs.

Que faudrait-il à ce vers pour qu'il fût à sa place? Un changement bien simple : il n'y a qu'à mettre dans la bouche de Gaston ce qui est dans celle de Bayard.

Je reviens à l'auteur des *Essais* : il finit par un argument fort extraordinaire. Il a observé que les partisans de Racine ne trouvaient point mauvais qu'on lui égalât Corneille, au lieu que les partisans de Corneille ne pouvaient souffrir qu'on lui égalât Racine, et ne voulaient pas entendre parler de comparaison. Il croit que cette obser-

vation est à l'avantage de Corneille: mais n'est-ce pas seulement une preuve que les uns sont plus raisonnables que les autres; que ceux-ci mettent dans leur cause quelque chose de personnel, et s'imaginent s'agrandir avec l'écrivain qu'ils défendent; et que ceux-là, ne cherchant que la vérité, ont assez réfléchi pour trouver très-simple que la manière de Corneille soit plus analogue que celle de Racine au caractère de beaucoup de lecteurs, et sont assez tolérants dans la discussion pour laisser la liberté des avis? Cette disposition ne m'inspirerait que plus de confiance; et voir dans la disposition contraire un préjugé favorable, c'est dire que ceux qui se fâchent le plus et raisonnent le moins ont toujours raison. Pour répondre positivement à la première assertion de Saint-Foix, je dirai qu'une nation qui, sans accorder de prééminence personnelle à aucun des deux, aurait une égale vénération pour celui qui a fondé le théâtre et pour celui qui l'a perfectionné; qu'une nation qui, en admirant les beautés de Corneille, préfèrerait les tragédies de Racine, serait une nation équitable et éclairée.

On a souvent loué Corneille de sa *variété*, et accusé Racine de *monotonie*. Expliquons-nous sur ces mots, et nous pourrons fixer aisément la valeur de l'éloge et du reproche. Il y a deux sortes de variétés: celle du sujet, et celle du ton général des ouvrages. *Le Cid*, *les Horaces*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Rodogune*, *Héraclius*, sont

des sujets très-différents les uns des autres. *Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre* et *Athalie*, ne le sont pas moins. A l'égard du ton général, il tient aux caractères et au style. Dans Racine, de jeunes princes amoureux, Britannicus, Xipharès, Antiochus, Bajazet, Hippolyte, ont entre eux, je l'avoue, beaucoup de traits de ressemblance: dans Corneille, cette même ressemblance n'est pas moins frappante, mais chez des personnages qui tiennent le premier rang. Émilie, Rodogune, Cornélie, Viriate, Pulchérie, ont à peu près le même esprit, et par-tout le même langage. Elles sont, s'il le faut dire, plus hommes que femmes, ou plutôt elles ont toutes l'esprit de Corneille. Il n'a point connu la différence de ton qu'exigent les convenances du sexe et celles du théâtre. Ce sont des *femmes*, comme a dit Racine, *qui font des leçons de fierté à des conquérants*, ou qui oublient celle qui leur convient à elles-mêmes. Cinna est avili par les hauteurs d'Émilie; Sertorius par celles de Viriate; César est rabaissé devant Cornélie. Pulchérie, qui n'a pas le moindre droit à l'empire romain, dont jamais une femme n'a hérité, traite toujours Phocas comme un homme qui lui a ravi son *bien;* elle va jusqu'à lui dire :

L'esclave le plus vil qu'on puisse imaginer,
Sera digne de moi, s'il peut t'assassiner.

D'un autre côté, Cléopâtre est avec César d'une coquetterie qui va jusqu'à l'indécence.

Pauline dit en parlant de Sévère :

Il est toujours aimable, et je suis toujours femme.

Émilie dit à Cinna : *Songe que mes faveurs t'attendent.* Elle parle des *douceurs de sa possession.*

Ainsi, dans tous ces rôles, on voit toujours, ou une vigueur mâle, qui est celle de l'auteur plutôt que du personnage, ou un oubli des bienséances, qui montre que l'auteur ne les connaissait pas. A l'égard du ton général, c'est toujours de la force dans le raisonnement et de l'élévation dans les idées; souvent l'abus de l'un et de l'autre.

Dans Racine, les personnages principaux, Phèdre, Roxane, Hermione, Andromaque, Iphigénie, Monime, Clytemnestre, Agrippine, ont toutes un caractère et un ton différent, et toujours celui qui leur convient. Il est vraiment étrange qu'on ait pu méconnaître chez lui le don singulier de se plier à tout. Je ne vois qu'une cause de cette erreur : c'est qu'ayant dans tous les genres un langage toujours naturel qui n'appartient qu'à lui, on s'est accoutumé à croire qu'il n'y avait point de différence dans ses sujets, parce qu'il n'y en avait point dans l'exécution. On le trouvait toujours le même, parce qu'il était toujours parfait.

La peinture des mœurs est chez lui plus exacte

et plus soutenue que dans Corneille. La Bruyère, qui, dans le parallèle qu'il a fait de tous les deux, paraît avoir tenu la balance assez égale, dit en parlant de celui-ci : « Il y a dans quelques-« unes de ses meilleures pièces des fautes inexcu-« sables contre les mœurs. » Et il indique le même résultat dans cette phrase qu'on a tant de fois répétée depuis : « L'un peint les hommes comme « ils devraient être; l'autre les peint tels qu'ils « sont. » C'est dire clairement que l'un est un peintre plus fidèle que l'autre. Mais d'ailleurs, je pense, comme Voltaire, que ce jugement, qu'on a souvent cité comme une espèce d'axiome, énonce une généralité beaucoup trop vague et trop susceptible d'équivoque. Si La Bruyère entend, par un *homme qui est ce qu'il doit être*, celui qui est sans passions et ne commet point de fautes, ces sortes de personnages sont admis, il est vrai, dans la tragédie, mais il est rare qu'ils puissent en fonder l'intérêt. Burrhus, Abner, Acomat, Joad, Auguste et Cornélie, sont de ce genre. Si l'on entend ceux qui sacrifient leur passion à leur devoir, Corneille et Racine ont tous deux des personnages de ce caractère : si dans Pauline et Chimène, dans Séleucus et Antiochus, le devoir l'emporte sur l'amour, il l'emporte aussi dans Monime et dans Iphigénie, dans Xipharès et Titus. Voilà pour la morale. Mais, dans la vérité dramatique, un personnage *est ce qu'il doit être*, quand il ne fait rien que de conforme à ce

qu'exigent le caractère qu'on lui a donné, et la situation où il se trouve; et sous ce point de vue, Racine a représenté les hommes bien plus fidèlement que Corneille. Si l'on excepte *Bajazet*, l'un des deux poëtes est dans cette partie à l'abri des reproches que l'on peut souvent faire à l'autre. Cinna ne *doit* point être, dans les derniers actes, tout différent de ce qu'il a été dans les premiers. Rodogune, annoncée comme un personnage intéressant, ne *doit* point demander à deux princes vertueux d'assassiner leur mère. Un héros tel que Pompée ne *doit* point être assez lâche pour se priver d'une épouse qu'il aime, par obéissance aux ordres de Sylla. Un vieux chef de parti, tel que Sertorius, ne *doit* point être un froid soupirant près de Viriate. Il n'est donc pas vrai qu'en général Corneille ait peint les hommes *tels qu'ils devraient être.*

Il faut laisser dire à Fontenelle que, dans la pièce intitulée *Pulchérie*, le caractère de cette princesse est un *de ceux que Corneille seul savait faire*, et que dans Suréna il a fait *une belle peinture d'un homme que de trop grands services rendent criminel auprès de son maître.* Une preuve qu'il n'y a rien de *beau* dans ces pièces, c'est qu'il est impossible de les lire.

Je n'en croirai pas davantage Fontenelle, lorsqu'il décide que Néron et Mithridate sont deux caractères *bas et petits*, et que Prusias et Félix réussissent beaucoup mieux au théâtre. Le titre

même de neveu de Corneille ne peut excuser des assertions si constamment démenties par la voix des connaisseurs, et par une expérience de tous les jours. Il est de fait qu'on a peine à supporter Félix, et que Prusias fait rire, au lieu que Néron et Mithridate produisent un grand effet. Le premier sur-tout est regardé comme un modèle unique du développement des caractères, et il y a peu de rôles aussi imposants que Mithridate. Fontenelle étaie son opinion d'un petit sophisme très-frivole. Il dit que Néron et Mithridate sont *bas dans leurs actions*, et que Prusias et Félix ne le sont que *dans leurs discours*. D'abord, cela n'est pas vrai dans le fait; car rien n'est plus bas que la conduite de Prusias, d'un roi qui n'ose pas être le maître chez lui, et dont tout le rôle est contenu en substance dans ce vers trop connu:

Ah! ne me brouillez point avec la république.

De plus, Fontenelle se trompe beaucoup dans sa distinction entre les actions et les discours. Quand ceux-ci sont continuellement bas, il est impossible d'en pallier le mauvais effet. Au contraire, une petitesse momentanée, telle que celle de Mithridate et de Néron, peut être relevée par l'artifice du discours et des circonstances, et couverte par l'effet total du rôle. C'est précisément ce qui est arrivé à Néron et à Mithridate. Tous deux sont petits un moment, l'un quand il trompe Monime, l'autre quand il se cache pour écouter Junie; mais

la noblesse du style et l'effet de la situation font passer ce qu'il y a de défectueux dans le moyen, et cette faute d'un instant se perd dans la foule des beautés qu'offre tout le reste du rôle. Ce ne sont pas là de simples spéculations; ce sont des faits. Fontenelle conclut par un principe très-vrai : « Il n'appartient qu'à un génie du premier ordre « de nous donner un personnage bas. » Oui, et Racine l'a prouvé dans Narcisse.

Si nous en venons aux mœurs nationales, Corneille n'a su les peindre en maître que dans les tableaux de la grandeur romaine, qu'il a pourtant quelquefois exagérée, comme dans ce vers,

> Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose,

qui marque un mépris beaucoup trop grand. Il n'est pas vrai que les Romains méprisassent tant la royauté : ils la haïssaient, et se plaisaient à l'abaisser; mais on ne cherche pas à humilier ce qu'on méprise. César n'eût pas ambitionné le titre de roi, s'il eût été un objet de dédain. Enfin, Corneille lui-même contredit cette exagération, lorsque Auguste dit à Cinna, en parlant d'Émilie qu'il lui offrait en mariage :

> Le digne objet des vœux de toute l'Italie,
> Et qu'ont mise si haut mes bienfaits et mes soins,
> Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Il croit dire ce qu'il y a de plus fort; il ne pense donc pas qu'il eût fait si *peu de chose* de Cinna

en le faisant *roi*, ni que ce fût si *peu de chose d'être roi.*

Racine a représenté avec fidélité les mœurs grecques dans *Andromaque* et *Iphigénie*, et avec énergie les mœurs turques dans les rôles de Roxane et d'Acomat. Mais il s'est surpassé dans la peinture des Juifs, au point de se mettre pour ainsi dire au rang de leurs prophètes; et dans *Britannicus* il a tracé la bassesse des Romains dégénérés, avec les crayons de Tacite. Observons cependant que, Corneille choisissant de préférence ses sujets chez le peuple qui a eu le plus d'éclat dans le monde, ses tableaux ont paru plus fiers et plus imposants à tous les ordres de spectateurs; au lieu que ceux de Racine, dont le principal mérite est la vérité du trait et la régularité du dessin, sont faits plus particulièrement pour les connaisseurs.

En reprochant à Corneille quelques traits d'exagération, je n'ai pas prétendu restreindre le juste éloge qu'on a fait de lui, lorsqu'on a dit qu'il faisait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes. Quand la ressemblance est conservée, embellir en imitant n'est qu'un mérite de plus. Il n'est pas sûr que César, en voyant la tête de Pompée, ait dit rien d'aussi beau que ces deux vers :

Restes d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Mais s'il ne l'a pas dit, il a pu le dire, et il est bien glorieux pour le poëte qu'on puisse douter si son génie n'a pas été au-dessus de l'ame de César.

Je me flatte que, dans les différentes observations que je hasarde, on reconnaîtra du moins une entière impartialité. Si telle eût été la disposition de Fontenelle, je ne serais pas obligé de le combattre si souvent. Il fait, dans son *Histoire du Théâtre*, une remarque critique, dont l'intention est dirigée contre Racine, mais qui, dans l'application exacte, retombe sur Corneille. « Quand nous voyons que l'on donne notre ma- « nière de traiter l'amour à des Romains, à des « Grecs, et qui pis est, à des Turcs, pourquoi « cela ne nous paraît-il pas burlesque? C'est que « nous n'en savons pas assez; et comme nous ne « connaissons guère les véritables mœurs de ces « peuples, nous ne trouvons point étrange qu'on « les fasse galants à notre manière : il faudrait, « pour en rire, des gens plus éclairés. La chose « est assez risible; mais il manque des rieurs. »

Rien n'est si prompt et si rapide que la censure et la satire; rien n'est si lent que la réfutation et l'apologie. C'est le trait qui vole et qui s'enfonce dans la blessure qu'il a faite; mais, pour l'en retirer, il faut du temps, des efforts et de la précaution. D'abord, pour ce qui est des Grecs et des Romains, ils ne nous sont pas assez étrangers pour que leur manière de traiter l'amour nous

soit inconnue. Virgile, Tibulle, Ovide, peuvent bien nous en donner quelque idée. Quand Ovide, dans ses *Héroïdes*, fait parler des femmes grecques, il leur donne à peu près le langage que nous leur donnerions aujourd'hui; et Ovide devait connaître les mœurs grecques. Quand on lit le quatrième livre de *l'Énéide*, Didon nous rappelle Hermione : ce sont les mêmes mouvements, les mêmes douleurs, les mêmes transports. Au contraire, quand on lit *l'Art d'aimer* d'Ovide, où il peint les mœurs de la jeunesse romaine, on voit qu'elles s'éloignent des nôtres dans beaucoup de circonstances. Pourquoi? C'est que chez les nations polies et lettrées, où les femmes ont conservé leur liberté, la galanterie, toujours ingénieuse, a pourtant un différent esprit, suivant la différence des usages et des modes : c'est une superficie qui varie suivant les lieux; mais le fond est dans le cœur humain, qui est le même par-tout où l'éducation et le gouvernement n'ont pas fait les femmes esclaves. Il n'y a donc nulle raison de nous persuader qu'Hermione, Oreste, Pyrrhus, Monime, Iphigénie, n'ont pas pensé et senti à peu près comme nous pourrions penser et sentir dans les mêmes situations. Les Turcs, quoique nos contemporains, nous sont moins connus: mais si Roxane a, jusque dans sa passion, tous les caractères d'une esclave barbare, l'auteur nous l'a donc montrée telle que nous pouvons nous la figurer sur ce

que nous savons de l'histoire des Turcs; et si Fontenelle n'en sait pas là dessus plus que nous, pourquoi veut-il que nous la trouvions *burlesque?* pourquoi veut-il qu'elle nous fasse *rire*, au lieu de nous faire pleurer? J'ai bien peur que Fontenelle ne rie tout seul. Mais que dirait-il si nous lui demandions pourquoi il ne rit pas comme nous de la galanterie de César, de Sertorius, et de tant d'autres héros des pièces de Corneille? Certes, il ne pourrait pas nous faire la même réponse. Nous savons positivement, lui dirait-on, que cette froide galanterie n'a jamais existé que dans les romans tracés avec une ridicule exagération, d'après l'esprit de l'ancienne chevalerie, qui sûrement n'était pas celui des Romains. Que lui resterait-il à répondre? Rien; et la conséquence serait que c'est mal entendre l'escrime, de montrer le côté faible à découvert, en croyant trouver celui de l'ennemi.

Une des choses qui font le plus d'honneur à Racine, c'est que non-seulement il a été le premier qui ait traité supérieurement l'amour dans la tragédie, mais il a été en même temps le premier qui ait su s'en passer: c'est une double gloire qui lui a été particulière. Il est vrai que ce dernier exemple qu'il donna, et qui aurait dû faire une révolution, fut long-temps inutile, et n'a été, même depuis *Mérope*, que rarement suivi. Mais enfin, avec le temps, plusieurs pièces établies au théâtre ont réclamé contre le préjugé français,

qui n'admettait point de pièces sans amour, et que je me suis proposé de combattre. Ce n'est pas qu'on refuse à ces sortes d'ouvrages une estime que le succès qu'ils ont ne permet pas de leur refuser; mais on prétend ou l'on veut faire entendre qu'ils sont *froids*. Un bel esprit (1) de nos jours appelait *Athalie la plus belle des pièces ennuyeuses*. Rien n'a plus contribué à accréditer cette prévention que le sens faussement exclusif qu'on a donné à ce mot de *sensibilité*, devenu le refrain de ceux qui n'en ont pas. Il semble, à entendre la plupart des critiques, qu'il n'y ait de *sensibilité* que dans l'amour. Ils ont taxé de *froideur* des pièces qui, s'étant soutenues sans la ressource facile des évènements et du spectacle, sans un grand intérêt d'amour, ou même sans aucune intrigue amoureuse, n'avaient nécessairement pu réussir que par un développement très-puissant des autres passions de l'ame; et ce développement peut-il exister sans une sensibilité vraie? Cette faculté morale qui s'étend à tout, et qui est le principe de l'imagination poétique, est-elle nulle dès qu'elle ne s'applique pas à la tendresse? La sensibilité forte n'est-elle pas tout aussi réelle que la sensibilité douce? Un caractère fortement passionné, soit dans l'amour de la patrie, soit dans les affections qui tiennent aux liens du sang, soit dans l'amitié, soit dans

---

(1) Dorat.

l'épreuve amère de l'injustice, de l'ingratitude, de l'oppression, n'est-il pas essentiellement dramatique, et susceptible de fonder l'intérêt d'une tragédie? L'expérience l'a heureusement démontré, non-seulement chez les anciens, dont toutes les pièces n'ont point d'autres ressorts, mais même parmi nous. *Athalie*, *Mérope*, *Oreste*, *Iphigénie en Tauride*, *la Mort de César*, et (s'il m'est permis de rendre hommage à Sophocle, quoique je l'aie traduit) *Philoctète*, ont prouvé que l'on pouvait intéresser au théâtre sans l'amour, et ont commencé à nous justifier du reproche que nous font depuis cent ans toutes les nations éclairées, d'être trop exclusivement attachés à un moyen dramatique qui donne à nos pièces, sous ce seul rapport, une teinte d'uniformité. Il est temps plus que jamais de faire tomber entièrement ce reproche trop fondé, de relever notre caractère national chez les peuples voisins qui nous ont tant dit que les Français ne voulaient voir que des amants sur la scène. Il faut étendre le domaine de notre tragédie, et rendre à Melpomène tous ses avantages. Il ne faut plus regarder comme *froid* tout ce qui ne sera pas aussi déchirant que *Zaïre* et *Tancrède*. Ne peut-on pas être ému sans être déchiré! Et n'admettons-nous que les extrêmes? L'amour fait verser plus de larmes qu'aucune autre passion: soit; mais plus on s'en est servi, et plus il convient au talent de chercher d'autres moyens. La mine est

riche et abondante, il est vrai; mais elle a été long-temps fouillée : c'est une raison pour en ouvrir de nouvelles, et d'autant plus qu'on a certainement tiré de l'ancienne ce qu'il y avait de plus précieux. Comment se flatter désormais de faire de l'amour ce qu'en ont fait Racine et Voltaire? Ne vaut-il pas mieux essayer s'ils ne nous auraient pas laissé d'autres effets dont il soit possible de faire un usage nouveau, et qui nous exposent moins à une dangereuse comparaison? Et qu'on ne dise pas que tout est à peu près épuisé : c'est le langage de la faiblesse ou de l'envie. Non: le champ des beaux-arts est immense; il n'a d'autres bornes que celles de la nature et de l'imagination; et qui osera les marquer? Une seule idée heureuse et neuve suffit pour produire un bel ouvrage. Je sais qu'il y a un certain nombre de moyens généraux qui seront toujours les mêmes; mais ils ne nécessitent pas plus la ressemblance des ouvrages que l'emploi des mêmes couleurs ne nécessite la ressemblance des tableaux. Le monde entier est ouvert à la tragédie, et l'on n'a pas encore été par-tout. Je crois cette observatiou d'autant mieux placée, que sans doute vous pensez comme moi, messieurs, qu'après nous être occupés de deux hommes tels que Corneille et Racine, il faut que l'émulation relève le talent prosterné, et que l'admiration ne produise pas le désespoir.

Il me reste à comparer le style de ces deux fa-

meux concurrents, aussi différents dans cette partie que dans toutes les autres. D'abord, pour ce qui est du caractère général de la diction, il est assez reçu d'attribuer à l'un la force, à l'autre l'élégance; et ce partage en total est fondé. J'ai toujours cru que, le style n'étant que l'expression des idées et des sentiments, la manière d'écrire était nécessairement conforme à celle de penser et de sentir. La pensée est ce qu'il y avait de plus fort dans Corneille : elle domine chez lui, et même trop. Presque tout ce qu'il conçoit s'arrange en raisonnement, en précepte, en maxime; et il arrive que cette qualité de son esprit, qui, considérée en elle-même, lui mérite des éloges, est souvent en contradiction avec l'esprit de la tragédie, qui exige que presque tout soit exprimé en sentiment. Cependant il faut se souvenir qu'ayant plus de grands caractères que de grandes passions, souvent le genre de son style se rapproche assez naturellement du genre de ses pièces. Alors quand il pense juste, quand ses sentiments sont vrais, son expression a toute l'énergie possible. Mais d'un autre côté, n'étant pas né avec ce goût sûr qui donne à tout une mesure exacte, il pousse le raisonnement jusqu'à l'argumentation sophistique, la pensée jusqu'à la recherche et l'affectation, la grandeur jusqu'à l'emphase; et ces défauts ne sont jamais plus sensibles que dans les scènes où le cœur devrait parler. Je n'en citerai qu'un seul exemple, que je prends dans

la scène entre Rodrigue et Chimène, où l'amant veut prouver à sa maîtresse qu'elle doit venger son père de sa propre main, et ne pas confier cette vengeance à un autre. Le fond du sentiment est vrai, et, dans la situation de Rodrigue, la douleur et l'amour persuadent à l'imagination passionnée qu'il est doux de mourir de la main qu'on aime. Mais vouloir réduire en démonstration ce désir exalté qui peut échapper au désespoir, c'est passer les bornes de la nature. On ne la reconnaît plus lorsque Rodrigue dit :

De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entretienne,
Ta générosité doit répondre à la mienne ;
Et, pour venger ton père, emprunter d'autres bras,
Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas.
Ma main seule du mien a su venger l'offense :
Ta main seule du tien doit prendre la vengeance.

On sent qu'il n'y a plus de vérité, et que Rodrigue ne peut pas persuader sérieusement à Chimène qu'il y aurait de la *générosité* à le tuer de sa propre main. La réponse n'est pas plus naturelle.

Cruel, à quel propos sur ce point t'obstiner ?
Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner !
Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage.

La douleur et l'amour ne font pas de distinctions si alambiquées : c'est que Corneille n'imitait guère le langage de l'amour qu'à force d'esprit.

Mais lorsque, dans cette même pièce, il fait parler D. Diègue, c'est alors que son expression est puisée dans son ame, et qu'il a le style de son génie. Le vieillard a couru toute la ville pour trouver son fils, son vengeur. Il l'aperçoit, il se jette dans ses bras :

Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie!

RODRIGUE.

Hélas!

D. DIÈGUE.

Ne mêle point de soupirs à ma joie.
Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer :
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les héros de ma race.
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu tiens :
Ton premier coup d'épée égale tous les miens ;
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint ma renommée.
Appui de ma vieillesse, et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur ;
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Il n'y a pas ici jusqu'aux expressions familières, comme *laisse-moi prendre haleine*, *viens baiser cette joue*, qui ne soient admirables, parce qu'elles appartiennent à la nature et au sujet. « Quand une « expression commune est bien placée, dit Vol- « taire, elle tient du sublime. » C'est là ce qu'on peut appeler en effet la force du style dans le plus

haut degré; et, comme on le voit, elle est inséparable de celle des idées et des sentiments. Le fond est tiré de l'auteur espagnol : mais comme le poëte français se l'est puissamment approprié! combien même il y a ajouté! Rien d'oiseux, rien de vague; chaque mot porte; tout est senti, tout est profond, tout est frappant. Voilà sans doute de ces morceaux qui faisaient dire à Racine: «Corneille fait des vers cent fois plus beaux que les «miens.» On ne sait auquel des deux ces paroles font le plus d'honneur. Nous avons vu que Voltaire parlait de même de Racine: il n'y a que les hommes supérieurs à ce point, en qui le sentiment de la perfection puisse l'emporter sur l'amour-propre.

Corneille n'est pas moins grand dans les scènes de discussion qui sont le champ de la pensée. Voyez Sertorius dans son entretien avec Pompée:

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles
Que ses proscriptions comblent de funérailles.
Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,
N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau.
Mais pour revivre ailleurs dans sa première force,
Avec les faux Romains elle a fait plein divorce;
Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Quand ce même Sertorius veut différer son mariage avec Viriate, jusqu'à ce qu'il ait rendu à Rome sa liberté, cette fière Espagnole lui répond:

Eh! que m'importe à moi si Rome souffre ou non?
Quand j'aurai de ses maux effacé l'infamie,
J'en obtiendrai pour fruit le nom de son amie.
Je vous verrai consul m'en apporter les lois,
Et m'abaisser vous-même au rang des autres rois.
Si vous m'aimez, seigneur, nos mers et nos montagnes
Doivent borner vos vœux, ainsi que nos Espagnes.
Nous pouvons nous y faire un assez beau destin,
Sans chercher d'autre gloire au pied de l'Aventin:
Affranchissons le Tage, et laissons faire au Tibre.
La liberté n'est rien quand tout le monde est libre;
Mais il est beau de l'être, et voir tout l'univers
Soupirer sous le joug et gémir dans les fers;
Il est beau d'étaler cette prérogative
Aux yeux du Rhône esclave et de Rome captive,
Et de voir envier aux peuples abattus
Ce respect que le sort garde pour les vertus.

« Si tout le rôle de Viriate était de cette force, « dit Voltaire, la pièce serait au rang des chefs- « d'œuvre. » J'avoue que Racine n'a rien de ce genre. Ce n'est pas cependant qu'il manque de force, à beaucoup près: nous en avons remarqué des traits nombreux dans le rôle d'Acomat, dans *Mithridate*, dans *Britannicus*. Mais il y a cette différence que la force de Corneille a quelque chose de plus mâle, parce qu'elle est plus simple : inculte et franche, elle paraît tenir tout entière à la vigueur des conceptions, et ne devoir rien aux paroles. Celle de Racine, toujours plus ou moins ornée, se dérobe et se cache sous l'élégance des vers. Ce sont deux athlètes : mais l'un, tout nu,

laisse voir ses os et ses muscles ; l'autre, recouvert d'une draperie, a l'air moins robuste, et fait admirer de plus belles proportions.

Après avoir considéré le seul rapport sous lequel Corneille a de l'avantage quand il est Corneille, il faut bien convenir que, sous tous les autres aspects, le style de Racine est hors de comparaison. Celui-ci possède éminemment dans la diction toutes les qualités qui manquent à l'autre ; et cette différence tient encore à celle de leur esprit. Corneille, toujours occupé de concevoir et de combiner, paraît n'avoir connu ni l'art ni le travail d'écrire en vers. On voit que ses plus beaux ne lui ont point coûté de peine ; ils semblent faits d'instinct : mais on voit aussi qu'il n'en a pris aucune pour embellir par la tournure ce qui ne peut pas briller par la pensée. Les grands traits lui échappent sans efforts ; mais il ignore les nuances, et c'est par les nuances qu'on excelle dans tous les arts d'imitation.

Racine, qui avait reçu de la nature l'oreille la plus sensible et le tact le plus délicat des convenances, a su le premier de quelle importance était la science du mot propre et des effets de l'harmonie, science sans laquelle l'homme même qui a le plus de génie ne peut pas être un grand écrivain, parce que le naturel le plus heureux ne produit rien de parfait, et que l'art seul lui donne ce qui lui manque. Racine étudia cet art avec Despréaux ; et l'on sait que personne avant lui ne l'a

porté aussi loin. « Son expression est toujours si « heureuse et si naturelle, qu'il ne paraît pas qu'on « ait pu en trouver une autre; et chaque mot est « placé de manière qu'on n'imagine pas qu'il ait « été possible de le placer autrement. Le tissu de « sa diction est tel, qu'on n'y peut rien déplacer, « rien ajouter, rien retrancher: c'est un tout qui « semble éternel. Ses inexactitudes mêmes sont « souvent des sacrifices faits par le bon goût, et « rien ne serait si difficile que de refaire un vers « de Racine. Nul n'a enrichi notre langue d'un plus « grand nombre de tournures; nul n'est hardi avec « plus de bonheur et de prudence, ni métapho- « rique avec plus de grace et de justesse; nul n'a « manié avec plus d'empire un idiome souvent re- « belle, ni avec plus de dextérité un instrument « toujours difficile; nul n'a mieux connu cette mol- « lesse de style qu'il ne faut pas confondre avec « la faiblesse, et qui n'est que cet air de facilité « qui dérobe au lecteur la fatigue du travail et les « ressorts de la composition; nul n'a mieux en- « tendu la période poétique, la variété des césu- « res, les ressources du rhythme, l'enchaînement « et la filiation des idées. Enfin, si l'on considère « que sa perfection peut être opposée à celle de « Virgile, et qu'il parlait une langue moins flexi- « ble, moins poétique et moins harmonieuse, on « croira volontiers que Racine est celui de tous « les hommes à qui la nature avait donné le plus « grand talent pour les vers. »(*Éloge de Racine.*)

Ce talent fut toujours le même, non-seulement dans la tragédie, mais dans les autres genres que l'auteur n'a paru qu'essayer, dans la comédie et dans la poésie lyrique; car, après des productions importantes, je compte pour peu de chose le mérite de bien tourner quelques épigrammes, mérite commun à tant de personnes qui n'ont eu que de l'esprit.

Si nous suivons Corneille hors de la tragédie, nous trouvons les scènes qu'il fournit à Molière pour le ballet de *Psyché*, et qui respirent en plusieurs endroits une délicatesse et une grace qu'on n'attendait pas de lui, mais dont la versification est souvent lâche et prosaïque. On a eu très-grand tort de citer ces fragments imparfaits comme une preuve de ce qu'il aurait pu faire, s'il eût voulu traiter l'amour comme Racine : il n'y a rien de commun entre le style d'une comédie-ballet et le style tragique; et le langage de Psyché conversant avec l'Amour n'est pas celui de Melpomène. *Le Menteur* est une pièce de caractère empruntée aux Espagnols. Elle est faible de comique; l'intrigue en est vicieuse et un peu froide. Les récits de Dorante, qui ont de l'agrément, et quelques méprises amenées par ses mensonges, soutiennent l'ouvrage; et l'on reconnaît Corneille dans la scène entre le Menteur et son père, précisément parce que cette scène, toute sérieuse et morale, s'élève au-dessus du ton ordinaire à ce genre de drame.

Les Plaideurs de Racine sont remarquables en

ce que la pièce n'est qu'une farce, et qu'elle est écrite d'un bout à l'autre du style de la bonne comédie. D'ailleurs, elle manque absolument d'intrigue et d'intérêt, et ne se soutient que par la gaiete des détails et le comique des personnages. Mais aussi jamais on n'a prodigué avec plus d'aisance et de goût le sel de la plaisanterie : presque tous les vers sont des traits; et tous sont si naturels et si gais, que la plupart sont devenus proverbes.

On ne peut cependant voir dans *les Plaideurs* qu'un badinage que l'auteur fit en se jouant, et qui montre ce qu'il aurait pu faire dans la comédie, s'il s'y était appliqué : comme ses Lettres polémiques, son *Histoire de Port-Royal*, et *ses Discours à l'Académie*, prouvent seulement la facilité qu'il aurait eue à exceller dans la prose ainsi que dans les vers. Mais dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* il s'est mis, sans paraître y penser, au premier rang de nos poëtes lyriques: personne aujourd'hui ne lui conteste ce titre. Son commentateur, que je crois devoir citer quand il a raison, puisque je le combats quand je crois qu'il a tort, compare souvent Racine et Rousseau dans ses notes sur *Athalie*, géneralement plus judicieuses que celles des autres pièces. Il dit, au sujet des chœurs : « Rousseau avait bien cette « pompe et cette force dans ses vers; mais il n'a-« vait point ces passages heureux d'une peinture « douce à un tableau terrible, d'un morceau tou-« chant à des descriptions élevées; enfin, il man-

« quait de cette variété qui fait le charme des vers « de Racine. Il est sûr que, si cet illustre tragique « eût travaillé dans le même genre que Rousseau, « il eût mis dans ses odes plus de variété, de dou- « ceur et de grace. Il avait une flexibilité de génie « qui savait se plier à tous les tons, un goût épuré « qui mettait tout à sa place. Racine, en un mot, « eût réussi dans tous les genres, s'il eût voulu « les embrasser tous. »

C'était l'opinion de Voltaire; c'est celle de tous les hommes instruits. Ce grand homme a dit dans une épître adressée à Horace, et qui en est digne :

Est-ce assez en effet d'une heureuse clarté?
Et ne péchons-nous pas par l'uniformité?

Ce reproche n'est que trop souvent fondé : je n'y connais pas de meilleure réponse que les chœurs de Racine. Il est vrai que le genre s'y prêtait plus aisément que celui du drame, qui n'est pas susceptible de différentes mesures; mais aussi l'on ne trouvera point dans notre langue une poésie plus véritablement lyrique, une harmonie plus diversifiée et plus musicale, et qui réunisse avec plus d'intérêt tous les tons, tous les sentiments et toutes les formes du rhythme. Écoutons un des chœurs d'*Esther*:

Pleurons et gémissons, mes fidèles compagnes;
A nos sanglots donnons un libre cours :
Levons les yeux vers les saintes montagnes,

D'où l'innocence attend tout son secours.
O mortelles alarmes!
Tout Israël périt. Pleurez, mes tristes yeux,
Il ne fut jamais sous les cieux
Un si juste sujet de larmes.

Quel carnage de toutes parts!
On égorge à la fois les enfants, les vieillards,
Et la sœur et le frère,
Et la fille et la mère,
Le fils dans les bras de son père.
Que de corps entassés! que de membres épars,
Privés de sépulture!
Grand Dieu! tes saints sont la pâture
Des tigres et des léopards.

UNE DES PLUS JEUNES ISRAÉLITES.

Hélas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur?
Ma vie à peine a commencé d'éclore:
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Helas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur?

Après ce tableau d'horreur, suivi d'un chant de plainte, le chœur reprend par un cantique plein d'une confiance religieuse, et finit par une invocation sublime.

Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats:
Non, non, il ne souffrira pas
Qu'on égorge ainsi l'innocence.
Hé quoi! dirait l'impiété,

Où donc est-il, ce Dieu si redouté,
Dont Israël nous vantait la puissance?
Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux,
Frémissez, peuples de la terre,
Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux,
Est le seul qui commande aux cieux:
Ni les éclairs ni le tonnerre
N'obéissent point à vos dieux.
Il renverse l'audacieux;
Il prend l'humble sous sa défense.
Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats:
Non, non, il ne souffrira pas
Qu'on égorge ainsi l'innocence.

DEUX ISRAÉLITES.

O Dieu que la gloire couronne,
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents,
Et dont le trône est porté par les anges;
Dieu, qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges!
Tu vois nos pressants dangers:
Donne à ton nom la victoire;
Ne souffre point que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre:
Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.
Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère;
Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

Le chœur qui finit la tragédie d'*Esther* est

l'hymne d'allégresse le plus parfait qu'on puisse offrir à l'art du musicien. Toutes les circonstances les plus touchantes s'y trouvent réunies, et les images sont par-tout à côté du sentiment.

Ton Dieu n'est plus irrité;
Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière;
Quitte les vêtements de ta captivité,
Et reprends ta splendeur première:
Les chemins de Sion à la fin sont ouverts.
Rompez vos fers,
Tribus captives;
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers;
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

UNE ISRAÉLITE SEULE.

Je reverrai ces campagnes si chères.

UNE AUTRE.

J'irai pleurer au tombeau de mes pères.

TOUT LE CHOEUR.

Repassez les monts et les mers;
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

UNE ISRAÉLITE SEULE.

Relevez, relevez les superbes portiques
Du temple où notre Dieu se plaît d'être adoré.
Que de l'or le plus pur son autel soit paré,
Et que du sein des monts le marbre soit tiré.
Liban, dépouille-toi de tes cèdres antiques.
Prêtres sacrés, préparez vos cantiques.

UNE AUTRE.

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous:
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

C'est ici sur-tout que notre poésie peut être opposée à celle des Grecs et des Latins : elle en a la rapidité, les mouvements, l'effet, la magie. Le poëte est ici véritablement inspiré; il voit les objets, me les fait voir, me transporte avec lui par-tout où il veut; et de la hauteur de son génie il domine le ciel et la terre.

En finissant cette longue discussion sur les deux célèbres rivaux qui ont répandu tant d'éclat sur le siècle passé, et élevé tant de débats dans le nôtre, je me suis rappelé, non pas sans quelque inquiétude, une épigramme que fit Voltaire en sortant d'une dispute sur le même sujet avec un de ses amis nommé de Beausse.

De Beausse et moi, criailleurs effrontés,
Dans un souper clabaudions à merveille;
Et tour à tour épluchions les beautés
Et les défauts de Racine et Corneille.
A piailler serions encor, je croi,
Si n'eussions vu, sur la double colline,
Le grand Corneille et le tendre Racine
Qui se moquaient et de Beausse et de moi.

Il y a sans doute de quoi avoir peur. Mais je me suis un peu rassuré en songeant que cette

matière est l'objet de tant de controverses que la mienne pourrait se sauver dans la foule, et qu'après tout ce qui était dans le monde un sujet si fréquent de conversation pouvait bien, sans scandale et même sans ridicule, nous occuper au Lycée.

CHAPITRE V.

Des Tragiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV.

SECTION PREMIÈRE.

Rotrou et Du Ryer.

Après Corneille et Racine, on s'attend bien qu'il faut descendre. Leurs imitateurs, dans le dernier siècle, se sont placés après eux à différents degrés, mais toujours à une grande distance de tous les deux. Les plus heureux n'ont laissé au théâtre qu'un ou deux ouvrages, ou médiocres en tout, ou qui ne sont au-dessus du médiocre que dans quelques parties. Mais l'art est si difficile, et le nombre des pièces totalement oubliées est si grand, que le mérite d'en avoir fait une seule qui ait échappé à l'oubli suffit pour donner une place dans la postérité. Le besoin de la nouveauté est général, et les chefs-d'œuvre sont rares : les hommes sont donc obligés, pour leur propre intérêt, de supporter la médiocrité, qui varie leurs plaisirs, et qui leur fait sentir davantage la perfection. En voyant parmi tant d'auteurs dramatiques combien peu ont su l'atteindre ou en approcher, on ap-

prend à mieux apprécier ceux qui ont fait ce qu'il est donné à si peu d'hommes de pouvoir faire.

Le sublime en tout genre est le don le plus rare :
C'est là le vrai phénix ; et, sagement avare,
La nature a prévu qu'en nos faibles esprits
Le beau, s'il est commun, doit perdre de son prix.
(VOLT.)

Le premier qui se présente est Rotrou. De tous ceux qui ont écrit avant Corneille, c'est celui qui avait le plus de talent; mais comme son *Venceslas*, la seule pièce de lui qui soit restée, est postérieure aux plus belles du père du théâtre, on peut le compter parmi les écrivains qui ont pu se former à l'école de ce grand homme. Il fit plus de trente pièces, tant tragédies que comédies et tragi-comédies : plusieurs sont empruntées du théâtre espagnol ou de celui des Grecs; mais il a plus imité les défauts du premier que les beautés du second : il n'a pas même évité la licence grossière et les pointes ridicules qui déshonoraient la scène, et dont Corneille l'a purgée le premier. Son *Venceslas* mérite qu'on en parle avec quelque détail.

Le sujet est tiré de l'ouvrage espagnol de Francesco de Roxas, intitulé : *On ne peut être père et roi*, car les Espagnols font quelquefois d'un texte de morale le titre d'une pièce. Le fond en est vraiment tragique, quoique les ressorts en soient très-défectueux. Les situations sont amenées, à la

manière espagnole, par des méprises, et ces méprises sont souvent sans vraisemblance. Tout l'édifice de l'intrigue porte sur un fondement qu'il est difficile d'admettre. L'infant, frère puîné de Ladislas, est amoureux de Cassandre, jeune princesse élevée à la cour de Venceslas, et fille d'un souverain allié de la Pologne. Il est aimé de sa maîtresse, qui consent, dans le cours de la pièce, à l'épouser en secret. Cependant la crainte qu'il a que cet amour n'offense son père le détermine à employer un stratagème assez extraordinaire; c'est d'engager le duc de Courlande, ministre et favori du roi, à se porter publiquement pour l'amant de Cassandre, et à paraître aspirer à sa main. Plusieurs raisons rendent cette supposition absolument improbable. D'abord, pourquoi l'infant craint-il tant d'offenser son père en aimant une princesse à peu près son égale, à qui Venceslas lui-même a tenu lieu de père? Il faudrait au moins donner quelque raison d'une crainte assez forte pour l'obliger à un mystère si étrange; et il n'en donne aucune. De plus, comment le duc de Courlande, qui de son côté aime l'infante Théodore, sœur du jeune prince, a-t-il consenti à feindre un amour si contraire à ses vues, qui peut le perdre dans l'esprit de celle qu'il aime, et donne en effet à l'infante une jalousie qu'il doit s'empresser de détruire? Il devait donc au moins la mettre dans le secret : mais elle est trompée comme tous les autres personnages,

parce que le poëte a besoin de cette erreur, qui produit tous les évènements du drame. Heureusement ils sont intéressants, et l'effet, comme il est arrivé souvent, a fait pardonner le moyen. Ladislas, éperdument amoureux de Cassandre, déteste un rival dans le duc, qui déja lui était assez odieux par sa faveur et son crédit auprès du roi. Deux fois il impose silence à ce favori, à qui le vieux Venceslas a promis de lui accorder telle grace qu'il voudrait en récompense d'une victoire remportée sur les Moscovites; et cette demande toujours suspendue amène, au cinquième acte, un trait généreux qui achève le beau caractère qu'il soutient dans toute la pièce. Ladislas instruit, par un de ses agents, du mariage secret de la princesse, qui doit se faire dans la nuit, et ne doutant pas que ce ne soit avec le duc, l'attend au passage; et, trompé par sa prévention et par l'obscurité de la nuit, il tue son frère en croyant frapper le duc. Ce meurtre, quelque atroce qu'il soit, n'est pas ce qu'on peut reprendre; il est suffisamment motivé par le caractère violent et la passion forcenée de Ladislas: le défaut réel est la mort d'un jeune prince innocent et vertueux, qui ne s'est montré jusque-là que sous un aspect favorable. Il n'y aurait rien à dire si l'intérêt portait sur cette mort, comme dans *Britannicus*, et qu'elle fût un dénouement; mais elle n'est qu'un épisode, et c'est un incident vicieux en lui-même de faire périr au milieu d'une

pièce un personnage qui ne l'a pas mérité. Nous voyons toujours dans cet ouvrage les beautés naître des défauts; et sans doute cette combinaison était du temps de Rotrou plus excusable qu'aujourd'hui. Cette mort de l'infant produit au quatrième acte une situation neuve, singulière et pathétique. Ladislas, blessé lui-même par celui qu'il vient d'assassiner, et qui en tombant l'a frappé au bras d'un coup de poignard, s'est évanoui par la quantité de sang qu'il a perdu. Secouru par un de ses écuyers, il a repris ses sens, et paraît sur le théâtre, au milieu de la nuit, pâle, sanglant, égaré, respirant à peine. Il est avec sa sœur et son écuyer Octave, qui apprennent de sa bouche tout ce qui vient de se passer, et s'efforcent de le ramener jusque dans son appartement, lorsque son père se présente à lui, et surpris, effrayé de son état, lui en demande la cause. L'on conçoit aisément combien la scène est théâtrale; et si l'on excuse la diction quelquefois familière, telle qu'elle était encore alors, l'exécution n'est pas moins belle. Ladislas, hors de lui, ne sait que répondre à son père.

Que lui dirai-je, hélas!

VENCESLAS.

Répondez-moi, mon fils.

Quel fatal accident....

Ladislas répond par ces vers devenus fort célèbres, sur-tout depuis l'application qu'on en fit

dans une occasion importante :

Seigneur, je vous le dis....
J'allais.... j'étais.... L'amour a sur moi tant d'empire!...
Je *me confonds*, seigneur, et ne puis rien vous dire.

Je vous le dis, lorsqu'on n'a rien dit encore, est l'expression vraie du plus grand désordre d'esprit; et ce qui suit est celle de la passion.

Venceslas, qui craint les suites d'un démêlé très-vif que le prince avait eu le matin avec son frère, et qui avait fini par une réconciliation forcée, lui témoigne ses alarmes à ce sujet :

D'un trouble si confus un esprit assailli,
Se confesse coupable; et qui craint, a failli.
N'avez-vous point *eu prise avecque* votre frère?
Votre *mauvaise humeur* lui fut toujours contraire;
Et si, pour l'en garder, mes soins n'avaient pourvu....

LADISLAS.

N'a-t-il pas satisfait? Non, je ne l'ai point vu.

VENCESLAS.

Qui vous réveille donc avant que la lumière
Ait du soleil naissant commencé la carrière?

Ladislas, qui évite toujours de répondre, dit à son père :

N'avez-vous pas aussi précédé son réveil!

La réplique est aussi naturelle qu'inattendue :

Oui, mais j'ai mes raisons qui bornent mon sommeil.
Je me vois, Ladislas, au déclin de ma vie;

Et sachant que la mort l'aura bientôt ravie,
Je dérobe au sommeil, image de la mort,
Ce que je puis du temps qu'elle laisse à mon sort.
Près du terme fatal prescrit par la nature,
Et qui me fait du pied toucher ma sépulture,
De ces derniers instants dont il presse le cours,
Ce que j'ôte à mes nuits, je l'ajoute à mes jours.
Sur mon couchant enfin, ma débile paupière
Me ménage avec soin ce reste de lumière.
Mais quel soin peut du lit vous chasser *si matin*,
Vous à qui l'*âge* encor garde un si long destin?

Ladislas attendri ne peut plus retenir son secret :

Si vous en ordonnez avec votre justice,
Mon destin de bien près touche à son précipice :
Ce bras (puisqu'il est vain de vous déguiser rien)
A de votre couronne abattu le soutien.
Le duc est mort, seigneur, et j'en suis l'homicide;
Mais j'ai dû l'être.

A peine Venceslas a-t-il eu le temps de se récrier, le duc paraît : nouvelle surprise. Ladislas reste confondu d'étonnement, et abymé dans la foule des pensées qui viennent l'assaillir. Son père insiste par de nouvelles questions.

LADISLAS.

Ne vous ai-je pas dit qu'interdit et confus,
Je ne pouvais rien dire, et ne raisonnais plus?

Ce dialogue m'a toujours paru admirable. Il est parfaitement adapté aux circonstances et aux

personnages, et il a sur-tout un caractère de simplicité touchante, rare dans tous les temps, mais alors absolument original, puisqu'on ne trouve rien, même dans Corneille, qui ressemble au ton de cette scène. Il y a des mots d'une vérité précieuse. Ladislas, par exemple, lorsqu'on lui parle de son frère, conserve au milieu de son trouble toute la fierté qui lui est naturelle: *N'a-t-il pas satisfait?* Ce sont de ces traits qui peignent l'homme. Il ne se récrie pas sur l'horreur d'attenter aux jours de son frère, mais sur ce qu'il en est incapable après avoir reçu satisfaction. De même, lorsqu'il avoue qu'il a mérité la mort en tuant le duc, lorsqu'il dit, *J'en suis l'homicide*, il ajoute sur-le-champ, *Mais j'ai dû l'être*. C'est toujours Ladislas. Ce que dit son père n'est pas moins remarquable. Sur la question que lui fait son fils, on s'attend que, suivant la marche ordinaire du théâtre, il donnera, pour raison, quelque circonstance relative à l'action du moment; par exemple, les inquiétudes que la querelle de ses deux fils peut lui donner. Point du tout: l'auteur lui prête un motif général pris dans son âge avancé, et qui non-seulement est intéressant par lui-même, mais qui rentre très-heureusement dans un des principaux objets de la pièce. En effet, l'extrême vieillesse de Venceslas, et l'affaiblissement qui en est la suite, sont une des causes de l'audace de son fils, et de l'impatience qu'il a de régner; et, de plus, le vieux

monarque finira par abdiquer la couronne en faveur de ce fils. Enfin, l'on ne peut pardonner qu'à la faiblesse de son âge l'excès d'indulgence qu'il témoigne dans les premiers actes, et qui lui fait tolérer les torts de Ladislas. Tout ce qui rappelle l'idée de la caducité est donc fait pour lui préparer plus d'excuse; et l'auteur a su tourner vers ce but jusqu'à des circonstances qui semblent indifférentes et hors de l'action. On a quelque plaisir à trouver dans un ouvrage, composé il y a cent cinquante ans, une entente si juste de l'une des parties de l'art la plus difficile, et qui n'a jamais été bien connue et bien pratiquée que par le grand talent, celle de ramener tout à l'unité de dessein.

Ladislas apprend bientôt quel sang il a répandu : c'est celui de son frère, dont la princesse Cassandre, en sa qualité de veuve de l'Infant, vient demander la vengeance. On arrête Ladislas, et son père le condamne à la mort. C'est alors que le duc réclame la promesse que le roi lui a faite d'accorder ce qu'il demanderait. Ce qu'il demande, *c'est la grace du prince*, et Cassandre elle-même se désiste de sa poursuite. La conduite du duc est noble et conforme au caractère qu'il a montré jusque-là; mais celle de Cassandre dément le sien, et c'est une faute inutile. Au moment où le roi balance sur le parti qu'il prendra, on lui annonce que le peuple se soulève si hautement en faveur de Ladislas, qu'on ne peut

l'apaiser qu'en cédant à sa volonté. Venceslas n'hésite pas un moment : il fait venir son fils, et lui résigne sa couronne. L'exposé de ses motifs est un des plus beaux morceaux de la pièce ; il est plein de grands traits qui marquent les principes et l'ame d'un roi.

Le peuple m'enseigne (dit-il),
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est *aux rois la reine* des vertus,
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.
. . . .
Soyez roi, Ladislas, et moi, je serai père.

Le prince paraît se refuser à cette offre : il le presse de garder la couronne.

VENCESLAS.

Ne me la rendez pas.
Qui pardonne à son roi punirait Ladislas.

Ce dénouement est défectueux dans la partie morale, puisque le prince est récompensé. Cependant il ne révolte point, et il faut en savoir gré à l'auteur : c'est une preuve qu'il a su intéresser en faveur de Ladislas, et qu'il a connu ce secret de l'art qui consiste à faire excuser et plaindre les attentats qu'un moment de fureur a fait commettre, et qui ne sont pas réfléchis. Il a eu soin de donner cette couleur à ceux de Ladislas, dans le récit que lui-même en fait au quatrième acte : on y voit que la nouvelle de l'hy-

men secret de Cassandre l'avait mis absolument hors de lui-même. Il faut l'entendre, pour se convaincre que, si le style du poëte manque d'élégance et de correction, il ne manque ni de chaleur ni de vérité.

Succombant tout entier à ce coup qui m'accable,
De tout raisonnement je deviens incapable,
Fais retirer mes gens, m'enferme tout le soir,
Et ne prends plus avis que de mon désespoir.
Par une fausse porte enfin, la nuit venue,
Je me dérobe aux miens, et je gagne la rue;
D'où, tout soin, tout respect, tout jugement perdu,
Au palais de Cassandre en même temps rendu,
J'escalade les murs, gagne une galerie,
Et, cherchant un endroit commode à ma furie,
Descends sous l'escalier, et dans l'obscurité
Prépare à tout succès mon courage irrité.
Au nom du duc enfin j'entends ouvrir la porte;
Et suivant, à ce nom, la fureur qui m'emporte,
Cours, éteins la lumière, et, d'un aveugle effort,
De trois coups de poignard blesse le duc à mort.

Pour un homme que l'on a peint aussi impétueux, aussi passionné que Ladislas, aussi peu maître de lui, toutes ces circonstances sont autant d'excuses : l'idée affreuse du bonheur d'un rival, le nom de ce rival qu'il entend prononcer, l'horreur de cette situation, la nuit, l'égarement d'une ame bouleversée. Il a tué son frère, il est vrai, mais sans le vouloir, sans le connaître, et croyant frapper un rival. L'état d'accablement et

de désespoir où il paraît ensuite, sa résignation et sa fermeté lorsqu'il est condamné, portent les spectateurs à croire qu'il méritait un meilleur sort. Enfin, le parti que prend le roi de cesser de régner plutôt que de cesser d'être juste, et ce développement d'une ame à la fois royale et paternelle, excitent l'admiration et l'intérêt, et achèvent de justifier ce dénouement, qui fait voir qu'il est encore plus important de suivre les dispositions naturelles du spectateur que les principes rigoureux de la morale.

Les personnages principaux de cette tragédie sont dessinés de manière à faire beaucoup d'honneur au talent de Rotrou. Ce qui caractérise Venceslas, c'est l'amour de la justice, le premier devoir des souverains: il sacrifie à ce devoir et les sentiments paternels, et sa couronne; et ce qu'il montre de faiblesse dans le premier acte est plutôt de son âge que de son caractère. La condescendance qu'il se croit forcé d'avoir, tient d'un côté au désir de la paix domestique, bonheur le plus nécessaire à un vieillard; et de l'autre, à l'ascendant que prend nécessairement un jeune prince dont la valeur et l'impétuosité doivent plaire à une nation guerrière. Le duc de Courlande est le modèle d'un ministre que la faveur n'a point corrompu, et d'un général que les succès n'ont point enorgueilli. En servant le monarque, il rend tout ce qu'il doit à l'héritier de la couronne: sa modération résiste aux plus dures

épreuves, et sa grandeur d'ame va jusqu'au sacrifice le plus généreux, puisqu'étant le maître de demander pour récompense la main d'une princesse qu'il aime, il préfère à son propre bonheur la vie de son plus grand ennemi. Mais ce qu'il y a de plus beau et de plus dramatique dans cette pièce, c'est le rôle de Ladislas. On ne peut nier qu'il ne soit l'original de celui de Vendôme; et quoique celui-ci soit bien supérieur, c'est beaucoup pour la gloire de Rotrou que Voltaire ait trouvé chez lui ce qu'il a surpassé. Les efforts que Ladislas fait sur lui-même pour vaincre un penchant qui humilie sa fierté, ces combats perpétuels, ces alternatives d'une froideur affectée, et d'un amour qui menace ou qui supplie, sont d'un effet tragique, que l'auteur n'avait pu trouver dans Corneille. Le style, à travers ses inégalités et ses fautes, a souvent tout le feu de la passion : quand Ladislas veut fléchir Cassandre, il a tout l'abandon de la tendresse :

Inventez *des secrets* de tourmenter les ames;
Suscitez terre et ciel contre ma passion;
Intéressez l'état dans votre aversion;
Du trône où je prétends *détournez son suffrage*,
Et pour me perdre enfin mettez tout en usage :
Avec tous vos efforts et tout votre courroux,
Vous ne m'ôterez point l'amour que j'ai pour vous.

Quand il est révolté de ses mépris, il n'y a pas moins d'amour dans ses fureurs qu'il n'y en avait dans ses prières :

Ne nous obstinons point à des vœux superflus;
Laissons mourir l'amour où l'espoir ne vit plus.
Allez, indigne objet de mon inquiétude;
J'ai trop long-temps souffert de votre ingratitude:
Je vous devais connaître, et ne m'engager pas
Aux trompeuses douceurs de vos cruels appas.

....

Oui, je rougis, ingrate, et mon *propre* courroux
Ne me peut pardonner ce que j'ai fait pour vous.
Je veux que la mémoire efface de ma vie
Le souvenir du temps que je vous ai servie.
J'étais mort pour ma gloire, et je n'ai pas vécu
Tant que ce lâche cœur s'est dit *votre vaincu.*
Ce n'est que d'aujourd'hui qu'il vit et qu'il respire,
D'aujourd'hui qu'il renonce au joug de votre empire,
Et qu'avec ma raison mes yeux et lui d'accord
Détestent votre vue à l'égal de la mort.

A peine est-elle sortie, qu'il s'écrie désespéré:

Ma sœur, au nom d'amour, et par pitié des larmes
Que ce cœur enchanté donne encore à ses charmes,
Si vous voulez d'un frère empêcher le trépas,
Suivez cette insensible, et retenez ses pas.

L'INFANTE.

La retenir, mon frère, après l'avoir bannie!

LADISLAS.

Ah! contre ma raison servez sa tyrannie.
Je veux désavouer ce cœur séditieux,
La servir, l'adorer, et mourir à ses yeux.
Privé de son amour, je chérirai sa haine;
J'aimerai ses mépris, je bénirai ma peine.

. . . .

Que je la voie au moins, si je ne la possède.

. . . .

Je mourais, je brûlais, je l'adorais dans l'ame;
Et le ciel a pour moi fait *un sort* tout de flamme.

Sa sœur veut sortir pour ramener Cassandre. Il s'écrie :

Me laissez-vous, ma sœur, dans ce désordre extrême?

L'INFANTE.

J'allais la retenir.

LADISLAS.

Eh! ne voyez-vous pas
Quel arrogant mépris précipite ses pas?
Avec combien d'orgueil elle s'est retirée?
Quelle implacable haine elle m'a déclarée?

Ne sont-ce pas là tous les mouvements opposés qui annoncent le délire de l'amour malheureux?

Il est vrai que les autres rôles ne sont pas aussi bien conçus, à beaucoup près. L'infante Théodore, qui, jusqu'à la fin de la pièce, ne sait pas même si elle est aimée du duc de Courlande, qu'elle aime, est un personnage insipide et à peu près inutile. L'infant, qui ne paraît que dans les premiers actes, est entièrement sacrifié à Ladislas. Cassandre, qui ne devrait fonder la préférence qu'elle donne à l'infant que sur la différence du caractère de ce prince à celui de son frère, reproche sans cesse à Ladislas d'avoir voulu attenter à son honneur; et cette idée, qui

cette pièce, beaucoup plus loin que dans celles de Corneille qui sont restées au théâtre. Venceslas dit à son fils :

S'il faut qu'à cent rapports ma créance *réponde*,
Rarement le soleil rend la lumière au monde,
Que le premier rayon qu'il répand ici-bas
N'y découvre quelqu'un de vos *assassinats*.

Peut-on rendre plus gratuitement odieux et vil un personnage principal qui doit exciter l'intérêt? Peut-on supporter que, dans la scène où Ladislas veut braver Cassandre, il aille jusqu'à lui dire :

Je ne vois point en vous d'appas si surprenants
Qu'ils vous doivent donner des titres éminents :
Rien ne relève *tant* l'éclat de ce visage,
Ou vous n'en mettez pas tous les traits en usage;
Vos yeux, ces beaux *charmeurs*, avec tous leurs appas,
Ne sont point accusés de *tant d'assassinats*.
Le joug que vous *croyez tomber* sur tant de têtes
Ne porte point si loin le bruit de vos conquêtes :
Hors un seul, dont le cœur se donne à trop bon prix,
Votre empire s'étend sur peu d'autres esprits.
Pour moi, qui suis facile, et qui bientôt me blesse,
Votre beauté m'a plu, j'avouerai ma faiblesse,
Et m'a coûté des soins, des devoirs, et des pas;
Mais du dessein, je crois que vous n'en doutez pas.
. . . .
Avec tous mes efforts, j'ai manqué de fortune;
Vous m'avez résisté, la gloire en est commune.
Si contre vos refus j'eusse cru mon pouvoir,

Un facile succès eût suivi mon espoir :
Dérobant ma conquête, elle *m'était* certaine ;
Mais je n'ai pas trouvé qu'elle en valût la peine.

L'auteur a pris ici pour du dépit la grossièreté brutale, et n'a pas songé qu'il y avait une double faute dans ce manque de bienséance : d'abord, qu'un prince ne pouvait pas injurier si indécemment une femme d'un rang à peu près égal au sien ; ensuite que lui-même se rendait inexcusable lorsqu'un moment après il adore plus que jamais l'objet d'un mépris si insultant.

Heureusement ces détails si vicieux, et les longueurs et les vers ridicules, sont faciles à supprimer ; et, à l'aide de ces retranchements et de quelques corrections, l'ouvrage s'est soutenu au théâtre avec un succès mérité. Son ancienneté le rend précieux, et, au défaut d'élégance, le style un peu suranné a un air de vétusté et de naturel qui ne lui messied pas, et qui donne même un nouveau prix aux beautés en rappelant leur époque.

Du Ryer peut être comparé à Rotrou pour le nombre des productions dramatiques, mais non pour le talent. *Alcyonée* et *Scévole* réussirent dans leur temps ; *Scévole* sur-tout eut un très-grand succès, et conserva même de la réputation jusque dans ce siècle. C'est en effet le plus passable des ouvrages de l'auteur. *Alcyonée*, que Saint-Évremond cite ridiculement à côté d'*Andromaque*, n'est qu'un roman si froidement in-

sensé, que l'analyse en serait aussi difficile que la lecture. On n'en peut guère citer que ces deux vers que le héros dit à sa maîtresse:

Vous m'avez commandé de vivre, et j'ai vécu;
Vous m'avez commandé de vaincre, et j'ai vaincu.

Il y en a deux autres qui ne furent pas moins fameux dans le dernier siècle, par l'application qu'en fit le duc de La Rochefoucauld en les parodiant :

Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
J'ai fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux dieux.

Scévole est dans le genre purement héroïque, que Corneille avait mis à la mode, mais que lui seul pouvait soutenir par des ressources de génie dont Du Ryer était bien loin. Les caractères, les situations et le style, ont de la noblesse; mais le tout est également froid. Scévole, Junie son amante et fille de Brutus, Arons son rival, le roi Porsenne, ont tous beaucoup d'héroïsme, et souvent même trop; et comme il est toujours question de devoir et jamais de passion, le spectateur reste aussi tranquille que les personnages. L'intrigue était pourtant combinée de manière à produire plus d'effet, si le poëte avait su la rendre tragique. Arons doit la vie à Scévole, qui est en même temps son rival, et qui a voulu assassiner le roi son père. Avec un fond semblable, animez les personnages et graduez les situations,

il doit en résulter de l'intérêt. Alvarès, dans *Alzire*, est dans une position à peu près pareille :

L'assassin de mon fils est mon libérateur,

dit-il au cinquième acte, lorsqu'il voit Zamore prêt à périr après avoir poignardé Gusman. Mais le poëte a eu soin de nous occuper, dès le premier acte, de cette reconnaissance qu'Alvarès doit à Zamore, de nous les montrer dans les bras l'un de l'autre, et dans l'effusion des sentiments les plus tendres ; et durant tout le cours de la pièce, le zèle d'Alvarès croît avec le danger de Zamore. C'est ainsi qu'on mène le cœur humain dans une tragédie : Du Ryer ne s'en doute pas ; et rien ne fait mieux voir que les situations appartiennent réellement à celui qui en a vu l'étendue et les résultats. Dans Scévole, on ne dit qu'un mot, au premier acte, de cette obligation qu'a eue le fils de Porsenne au guerrier romain ; et même on ne peut ni deviner ni comprendre comment Scévole a pu sauver la vie à un prince étrusque. Ce n'est qu'au quatrième acte qu'Arons le raconte à son père, avec la même froideur qui règne dans toute la pièce. Il apprend de même, au quatrième acte, que Scévole est aimé de Junie ; et la rivalité et la reconnaissance, et la nature et l'amour, ne produisent que des raisonnements à perte de vue, des exclamations, des apostrophes, des sentences. Le vieux Porsenne aussi est amoureux de cette Junie ; mais on peut juger de cet amour par

l'arrangement qu'il lui propose quand il la voit étonnée de la déclaration qu'il lui fait :

Je sais bien que mon âge t'offense;
Mais regarde ce prince orné de ma puissance :
C'est mon fils, c'est enfin l'esclave couronné
Que tes yeux gagneront, s'ils ne l'ont pas gagné.

Un pareil amour n'est embarrassant pour personne. Mais Junie ne veut pas plus du fils que du père : elle veut Scévole; et Arons la cède à ce Romain aussi aisément que son père la lui cédait. Il a été un temps où tout cela paraissait de la grandeur : à coup sûr ce n'est pas de la tragédie.

D'ailleurs, la conduite de la pièce manque de vraisemblance. La fille de Brutus est amenée dans le camp de Porsenne par des moyens forcés et improbables. On conçoit encore moins que le roi d'Étrurie offre son fils à la fille d'un Romain, qui certainement, à l'époque où se passe l'action, ne doit lui paraître qu'un chef de révoltés. Il n'est pas plus raisonnable que Scévole, qui vient déguisé dans le camp des Étrusques, où il court le plus grand danger, consente à perdre des instants précieux, et diffère son entreprise contre Porsenne, jusqu'à ce que Junie ait parlé à ce prince en faveur des Romains, et n'ait rien obtenu. Une pareille complaisance pour Junie, dans des circonstances si critiques, peut bien être conforme aux lois de la chevalerie, qui ne permettaient pas de tuer personne sans *le congé de sa*

dame; mais elle n'est ni romaine ni sensée. Quant à la diction, elle a quelquefois une sorte de force et un ton de fierté; mais en général elle est à la fois lâche et dure, sèche et ampoulée, prosaïque et déclamatoire. L'expression est presque toujours impropre, et la pensée souvent fausse. J'ai entendu citer ces deux vers que dit Junie, en parlant des Romains assiégés par la famine et par l'ennemi :

Ce peuple, pour sa gloire, *ennemi de la vôtre,*
Se nourrira d'un bras, et combattra de l'autre.

Quel en est le sens? Veut-elle dire que les Romains mangeront et combattront en même temps, ou bien qu'ils mangeront un de leurs bras, et combattront avec l'autre? Les vers ont également ces deux sens, et sont très-mauvais dans tous les deux.

Le récit de la défense d'un pont du Tibre par Horatius Coclès a passé pour un des meilleurs morceaux : c'était du moins un de ceux qui attiraient le plus d'applaudissements lorsqu'on jouait encore la pièce. Il y a quelques endroits assez imposants, quoique toujours gâtés par le prosaïsme; mais il est trop long de la moitié, et la fin est un galimatias métaphorique digne du P. Lemoine.

On eût dit, à le voir balancé *dessus* l'eau,
Que même son bouclier lui servait de vaisseau;
Et qu'en *poussant* nos traits, tout notre effort n'*excite*

Qu'un favorable vent qui le pousse plus vite.
On eût dit qu'en tombant le dieu *même* des flots,
Comme un autre dauphin, le reçut sur son dos,
Et que l'eau, secondant une si belle audace,
Fit un char de cristal où triomphait Horace.

Le seul trait qui m'ait paru vraiment beau est ce mot de Junie lorsque sa confidente lui dit qu'elle a vu dans le camp Scévole déguisé, et qui sans doute n'avait pris ce parti que pour se sauver:

Pour se sauver, dis-tu! tu n'as point vu Scévole.

Mais il fallait en rester là, et l'auteur s'en garde bien. Il délaie cette pensée en douze vers plus emphatiques les uns que les autres.

Il se voudrait cacher, lui que l'honneur éclaire
A l'ombre du bouclier de son propre adversaire:
Tu n'as vu qu'un *démon* de sa forme vêtu,
Qui tâche, après sa mort, d'étouffer sa vertu.
O vertu de Scévole, aux Romains si connue,
Viens, *comme un beau soleil*, dissiper cette nue!

Avec ce *démon* et ce *beau soleil*, et le *dauphin* et le *char de cristal*, on détruirait l'effet des plus belles choses. Ce style était pourtant celui de tous les auteurs tragiques, dans le temps même où l'on avait *Cinna* et *les Horaces*.

SECTION II.

Thomas Corneille.

Thomas Corneille du moins évita cet excès de mauvais goût; ce qui n'est pas étonnant, puisqu'il venait long-temps après les chefs-d'œuvre de son frère, et qu'il écrivait du temps de Racine. On a dit de lui qu'*il aurait eu une grande réputation, s'il n'eût pas eu de frère*: je crois qu'on peut en douter. C'était un écrivain essentiellement médiocre, et qui ne s'est jamais élevé. Il a quelquefois rencontré le naturel; il n'a jamais été au grand. La réputation de l'aîné n'empêcha point que plusieurs pièces du cadet n'eussent dans leur nouveauté un très-grand succès; et si elles n'ont pu se soutenir, c'est leur propre faiblesse qui les a fait tomber. Il était très-fécond, et travaillait avec une extrême facilité: c'est plutôt un danger qu'un mérite, lorsqu'on n'a pas un grand talent. Dans la foule de ses ouvrages, *Laodice*, *Théodat*, *Darius*, *la Mort d'Annibal*, *la Mort de Commode*, *la Mort d'Achille*, *Bradamante*, *Bérénice* (ce n'est pas le même sujet que celui de Racine), *Antiochus*, *Maximian*, *Pyrrhus*, *Persée*, ne méritent pas même d'être nommés, et tous ces noms oubliés ne se retrouvent plus que dans les catalogues dramatiques. *Timocrate* n'est connu que comme un exemple de ces grandes fortunes passagères qui accusent le goût

d'un siècle, et qui étonnent l'âge suivant. Il eut quatre-vingts représentations : les comédiens se lassèrent de le jouer avant que le public se lassât de le voir; et ce qui n'est pas moins extraordinaire, c'est que depuis ils n'aient jamais essayé de le reprendre. Quand on essaie de le lire, on ne peut imaginer ce qui lui procura cette vogue prodigieuse. Le sujet est tiré du roman de Cléopatre, et c'est en effet une de ces aventures merveilleuses qu'on ne peut trouver que dans les romans. Le héros de la pièce joue un double personnage : sous le nom de Timocrate, il est l'ennemi de la reine d'Argos, et l'assiége dans sa capitale : sous celui de Cléomène, il est son défenseur et l'amant de sa fille. Il est assiégeant et assiégé : il est vainqueur et vaincu. Cette singularité, qui est vraiment très-extraordinaire, a pu exciter une sorte de curiosité qui peut-être fit le succès de la pièce, sur-tout si le rôle était joué par un acteur aimé du public. Au reste, cette curiosité est la seule espèce d'intérêt qui existe dans cette pièce, où le héros n'est jamais en danger. On imagine bien que cette intrigue fait naître beaucoup d'incidents qui ne sont guère vraisemblables, mais qui pourtant ne sont pas amenés sans art. Le style est celui de toutes les pièces de l'auteur : comme elles sont toutes, excepté *Ariane* et *le Comte d'Essex*, des romans dialogués, le langage des personnages n'a pas un autre caractère. Des fadeurs amoureuses, des rai-

sonnements entortillés, un héroïsme alambiqué, une monotonie de tournures froidement sentencieuses, une diffusion insupportable, une versification flasque et incorrecte, telle est la manière de Thomas Corneille : il y a peu d'auteurs dont la lecture soit plus rebutante.

Camma et *Stilicon*, qui eurent du succès pendant long-temps, n'ont d'autre mérite qu'une intrigue assez bien entendue, quoique compliquée. Ce mérite est bien faible quand l'intrigue n'attache que l'esprit, et qu'il n'y a rien pour le cœur; et c'est le vice capital de ces deux ouvrages. Ils manquent de cet intérêt qui doit toujours animer la tragédie : il n'y a ni passions, ni mouvements, ni caractères; les héros et les scélérats sont également sans physionomie; ils dissertent et ils combinent, voilà tout. Les situations étonnent quelquefois, mais n'attachent pas. C'est dans *Camma* que l'auteur de *Zelmire* a pris ce coup de théâtre qui la fit réussir, ce poignard disputé entre deux personnages, qui fait douter à un troisième lequel des deux voulait porter le coup, lequel voulait l'arrêter. Il se peut, à toute force, qu'un assassin soit capable de calculer en un clin d'œil toutes les vraisemblances qui peuvent détourner les soupçons sur un autre, et les éloigner de lui; mais cet effort de présence d'esprit, lorsqu'on est surpris dans le crime, est au moins bien difficile à supposer, et ne peut d'ailleurs s'appuyer que sur un amas de circonstances qui

tiennent à un fond trop romanesque, et par conséquent au vice du sujet : c'est le défaut de *Camma* et de *Zelmire*, quoique celle-ci, dans les premiers actes, offre plus d'intérêt.

Remarquons que jamais les écrivains supérieurs n'ont fait usage de ces petites ressources, de ces tours de force qui ont toujours le défaut de représenter ce qui n'est jamais arrivé nulle part, et n'est point dans l'ordre des évènements naturels. Et qu'est-ce qu'un art qui n'est qu'un jeu d'esprit, et non pas l'imitation de la nature?

Les deux seules tragédies de Thomas Corneille qui lui aient survécu, sont *le comte d'Essex*, et *Ariane*. Elles sont en effet très-supérieures aux autres, sur-tout la dernière. Voltaire a joint le commentaire de ces deux pièces à celui du théâtre de Pierre Corneille. Il dit du *Comte d'Essex : Cette pièce, qui séduisit le peuple, n'a jamais été du goût des connaisseurs*. Et il dit vrai. Il en fait sentir parfaitement tous les défauts; mais ce qu'il détaille dans ses notes ne doit faire ici la matière que d'un exposé fort succinct. Toute analyse, dans le plan que je suis, ne doit avoir qu'une étendue proportionnée au mérite de l'ouvrage et à l'importance des objets.

D'abord l'histoire est étrangement défigurée; et, comme il s'agissait d'un peuple voisin et d'un fait assez récent, cette licence n'est pas excusable. Il n'est pas permis, lorsqu'on représente sur le théâtre de Paris un évènement qui s'est passé

en Angleterre, de contredire la vérité des faits et les mœurs du pays, au point qu'un Anglais qui assisterait à ce spectacle ne pourrait s'empêcher d'en rire. Il faudrait, au contraire, qu'en voyant les personnages sur la scène il se crût dans Londres : tel est le devoir du poëte dramatique. Passe encore de donner de l'amour à une reine de soixante-huit ans (c'était l'âge d'Élisabeth quand elle condamna le comte d'Essex) : on peut permettre à l'auteur de la supposer plus jeune. Mais que peut dire un Anglais, que peut dire même tout homme un peu instruit, lorsqu'il voit le lord Essex, qui joue dans l'histoire un rôle si médiocre, transformé en héros du premier rang, en homme de la plus grande importance, qui tient dans ses mains le sort de l'Angleterre, et qui parle sans cesse comme s'il ne tenait qu'à lui de détrôner Élisabeth ? Quoi ! je sais, et tout le monde peut savoir, comme moi, que le seul exploit d'Essex fut d'avoir part à la défaite de la flotte espagnole lorsque l'amiral Raleigh la battit devant Cadix ; que la seule fois qu'il eut une armée à ses ordres, ce fut pour la laisser détruire par les rebelles d'Irlande ; que sa mauvaise conduite le fit traduire en jugement, et qu'on se borna par grace à le priver de toutes ses charges ; et j'entendrai ce même homme parler de lui comme du plus grand appui de l'état, comme d'un général sur qui l'Europe a les yeux, que toutes les puissances redoutent, et dont la perte

entraînera celle du royaume! Je sais qu'une vanité folle le rendit ingrat et coupable envers une reine sa bienfaitrice, au point de vouloir se venger d'une punition très-juste, en formant une conspiration pour mettre sur le trône Jacques, roi d'Écosse; qu'on le vit courir dans les rues de Londres comme un insensé, sans pouvoir exciter parmi le peuple le plus léger mouvement, et que la fin de ses projets coupables fut un arrêt de mort très-légalement rendu, qui l'envoya sur un échafaud, sans que personne s'intéressât au malheur d'un homme que son extravagance avait fait mépriser; et c'est lui que j'entendrai dire à sa souveraine Élisabeth:

Si de me démentir j'avais été capable,
Sans rien craindre de vous, vous m'auriez vu coupable.
C'est au trône, où peut-être on m'eût laissé monter,
Que je me fusse mis en pouvoir d'éclater.

Quand on veut traiter ainsi l'histoire, il vaut mieux continuer à faire des romans. Que penserait-on d'un poëte qui introduirait sur la scène le duc de Beaufort disant à la reine Anne d'Autriche: Il n'a tenu qu'à moi de me faire roi de France. L'un n'est pas plus risible que l'autre. Il faut croire, comme Voltaire le remarque, que peu de spectateurs savaient l'histoire d'Angleterre: la plupart ne connaissaient le comte d'Essex que par les romans fabriqués en France sur ses amours avec Élisabeth, qui passa en effet

pour avoir eu quelque goût pour lui, quoiqu'elle eût cinquante-huit ans quand elle l'appela à sa cour et le fit entrer au conseil. La faveur du comte dura peu, parce que Élisabeth, qui savait régner, s'aperçut qu'il était au-dessous de la fortune qu'elle lui avait faite. Il acheva de la dégoûter en voulant la gouverner : elle vit ses défauts et ses vices, et laissa punir ses crimes. Mais la multitude, trompée par les romanciers au moment où Thomas Corneille donna sa pièce, était apparemment disposée à voir dans le comte d'Essex un grand homme opprimé, victime d'une cabale de cour et de la jalousie de sa reine. C'est aux hommes équitables et éclairés, à ceux qui respectent la vérité et la justice, à décider si un poëte a le droit de flétrir la mémoire d'une grande princesse, de lui attribuer une faute grave qu'elle n'a pas commise, de faire d'un rebelle ingrat et d'un conspirateur insensé un héros innocent et un citoyen vertueux, et de représenter comme une œuvre d'iniquité ce qui fut la punition d'un crime public et avoué; s'il a le droit de nous donner pour de vils scélérats des juges qui firent leur devoir, et nommément Robert Cécil, ministre intègre et estimé, et le vice-amiral Raleigh, un des grands hommes de l'Angleterre, qui rendit tant de services à sa patrie, et dont le nom y est encore respecté; enfin si, violer ainsi l'histoire, ce n'est pas en effet déshonorer la tragédie, qui ne doit s'en servir que pour en rendre

les exemples plus frappants et les leçons plus utiles.

Thomas Corneille n'est pas plus fidèle dans la peinture des mœurs que dans celle des caractères. Quand il suppose que le comte d'Essex est exécuté sans que la reine ait signé son arrêt, il n'y a point d'Anglais qui ne lui dît : Cela est faux et impossible. Il n'existe personne dans mon pays qui osât prendre sur lui de faire exécuter une sentence de mort contre qui que ce soit, sans que le souverain l'ait signée. Quand le sanguinaire parlement, qui finit par ôter la vie à Charles I[er], eut condamné le vertueux Straffort, il fallut absolument, pour exécuter cette sentence inique, arracher à la faiblesse du monarque une signature qu'il refusa long-temps; et une faction, qui osa tout, n'osa pas alors enfreindre une loi sacrée et un usage invariable.

Je ne puis me dispenser de rapporter la note très-judicieuse de Voltaire sur ces vers que dit le comte d'Essex en parlant du comte de Tiron :

Comme il hait les méchants, il me serait utile
A chasser un Cobham, un Raleigh, un Cécile,
Un tas d'hommes sans nom, qui, bassement flatteurs,
Des désordres publics font gloire d'être auteurs.

« Il n'est pas permis de falsifier à ce point une
« histoire si récente, et de traiter avec tant d'in-
« dignité des hommes de la plus grande naissance
« et du plus grand mérite. Les personnes in-

« struites en sont révoltées, sans que les ignorants y trouvent beaucoup de plaisir. »

J'avoue que ces considérations sont plus importantes pour l'opinion des gens sensés que pour l'effet du théâtre, où le plus grand nombre des juges n'est pas celui qui a le plus de connaissances. Mais la conduite de la pièce, à l'examiner en elle-même, est encore très-répréhensible à beaucoup d'égards. Tout y est vague, indécis, inconséquent. Dans le plan de l'auteur, le comte d'Essex est évidemment coupable, sinon de conspiration contre l'état, au moins d'une révolte ouverte, puisqu'il a soulevé le peuple, et attaqué le palais les armes à la main. Il n'y a point de monarchie où ce ne soit un crime capital : comment donc peut-il parler sans cesse de son innocence? Il prétend, il est vrai, n'avoir eu d'autre projet que d'empêcher le mariage d'Henriette sa maîtresse avec le duc d'Irton ; mais, outre qu'on ne voit pas bien que ce soulèvement pût empêcher le mariage, lui-même se croit obligé, pour l'honneur de la duchesse d'Irton, de cacher les motifs de son entreprise ; la reine les ignore ; personne n'en est instruit, excepté son confident Salsbury. Pourquoi donc, criminel dans le fait, et tout au plus excusable dans l'intention qu'on ne sait pas, tient-il le langage altier d'un homme qui serait irréprochable ? Pourquoi s'obstiner à ne pas demander à la reine le pardon d'une faute réelle ? Pourquoi dire que cette démarche, la

seule qu'Élisabeth exige de lui, le perdrait d'honneur? Il n'y a que l'innocence qui puisse se déshonorer en demandant grace; mais pour lui, tout l'oblige à la demander, quand on veut bien la lui promettre. C'est pourtant cette faute essentielle qui fait le nœud de la pièce : l'auteur l'a palliée jusqu'à un certain point, non pas aux yeux des connaisseurs, mais du moins à ceux de la multitude, en supposant une cabale acharnée contre Essex, et qui lui prête des complots qu'il n'a point formés, des intelligences criminelles qu'il n'a pas, des lettres qu'il n'a point écrites; tandis que, d'un autre côté, on nous entretient continuellement des grands services qu'il a rendus, des grandes obligations que lui a l'Angleterre, qu'Élisabeth elle-même avoue. Ce tableau en impose, et produit une sorte d'illusion qui fait oublier qu'il était bien plus simple que ses ennemis se bornassent au seul attentat qu'il ne peut pas désavouer, et qui suffit pour sa condamnation. Mais s'il a tort de se refuser avec tant de hauteur à recourir à la clémence de la reine, on ne voit pas mieux pourquoi, dans les dispositions où elle est à son égard, elle s'obstine aussi à exiger qu'il demande grace, et à faire dépendre de cette soumission la vie d'un sujet qu'elle aime, et l'honneur de sa couronne. En quoi cet honneur serait-il compromis, dans le cas où le souvenir des services du comte la déterminerait à oublier sa faute? Ce motif n'est-il pas suffisant?

et a-t-il quelque chose qui dégrade la souveraineté? L'intrigue n'est donc appuyée que sur des ressorts faux qui amènent des déclamations.

Voilà ce que la critique ne peut excuser dans cet ouvrage; mais en même temps elle avoue que le rôle du comte d'Essex, tel que le poëte l'a présenté, ne laisse pas d'avoir de l'intérêt. Nous avons vu ce qu'il est aux yeux de la raison; il est juste de montrer sous quels rapports il parvient quelquefois à toucher le cœur. C'est l'amour seul, et un amour malheureux, qui lui a fait commettre une faute; et la haine en profite pour le perdre en y joignant des attentats supposés. Sous ce point de vue, sa disgrace est d'autant plus digne de pitié, que la conduite de ses ennemis excite plus d'indignation. La délicatesse qui l'empêche d'avouer que son amour pour la duchesse d'Irton est la seule cause de son imprudente révolte sert encore à le rendre intéressant; et c'est une scène touchante que celle où la duchesse prend le parti de révéler sa faiblesse à Élisabeth, et la passion que le comte a pour elle. Cette même Élisabeth, qui d'abord ne paraît qu'un personnage de roman lorsqu'elle veut absolument qu'Essex l'aime sans aucune espérance, lorsqu'elle dit à sa confidente ces vers qui ne seraient supportables que dans la bouche d'une jeune personne bien ingénue et bien innocente, mais qui sont un peu ridicules dans la sienne,

Ce qu'il faut qu'il espère? Et qu'en puis-je espérer,
Que la douceur de voir, d'aimer, de soupirer?

cette Élisabeth nous émeut et nous attendrit quand elle dit à la duchesse sa rivale :

Duchesse, c'en est fait : qu'il vive, j'y consens.
Par un même intérêt vous craignez et je tremble :
Pour lui, contre lui-même, unissons-nous ensemble;
Tirons-le du péril qui ne peut l'alarmer,
Toutes deux pour le voir, toutes deux pour l'aimer.
Un prix bien inégal nous en paiera *la peine;*
Vous aurez son amour, je n'aurai que sa haine :
Mais n'importe, il vivra; son crime est pardonné.

Enfin, les spectateurs se prêtent à l'idée qu'on leur donne du comte d'Essex, plaignent en lui l'abaissement d'une grande fortune, une disgrace qu'on leur fait paraître injuste et cruelle, et qui est supportée avec un grand courage. La pitié a donc fait réussir cet ouvrage, malgré les défauts du plan et la faiblesse du style; et rien ne prouve mieux combien ce ressort est puissant, puisque, même avec une exécution si médiocre, il peut racheter tant de fautes.

Mais l'auteur s'en est servi bien plus heureusement dans *Ariane,* pièce beaucoup plus intéressante et mieux faite que *le Comte d'Essex.* On sait que Thésée et le roi de Naxe y jouent un triste rôle, que Phèdre et Pirithoüs, qui sont à peu près ce qu'ils peuvent être, ne peuvent pas en jouer un bien considérable; mais Ariane rem-

plit la pièce, et la beauté de son rôle supplée à la faiblesse de tous les autres. La rivalité de Phèdre est conduite avec art, et la marche du drâme est simple, claire et sage. Ariane est de toutes les amantes abandonnées celle qui inspire le plus de compassion, parce qu'il est impossible d'aimer de meilleure foi, et d'éprouver une ingratitude plus odieuse. La conduite de Thésée n'a aucune excuse, au lieu que celle de Titus dans *Bérénice*, et d'Énée dans *Didon*, a du moins des motifs probables. Enfin, ce qui rend Ariane encore plus à plaindre, elle est trahie par une sœur qu'elle aime, et à qui elle se confie comme à une autre elle-même. Toutes ces circonstances sont si douloureuses, qu'il n'y aurait point au théâtre de rôle d'amour plus parfait qu'Ariane, si le style était celui de *Bérénice*. Cependant il s'en faut de beaucoup que, même dans cette partie, elle soit sans beautés. Si les sentiments sont presque toujours vrais, l'expression a quelquefois la même vérité et le même naturel: et, pour tout dire en un mot, il y a quelques endroits dignes de la plume de Racine. Je sais qu'il n'y a pas longtemps que dans une feuille périodique (1) on a parlé de cet ouvrage avec un grand mépris; car aujourd'hui il n'y a plus ni mesure ni pudeur dans les jugements, et il n'est point de mérite

(1) Voyez le Journal de Paris, *Lettre de M. Palissot sur la tragédie d'Azémire.*

que l'on ne rabaisse pour élever ceux qui n'en ont pas. Voltaire, qui, je crois, s'y connaissait bien autant qu'un autre, ne parle pas ainsi d'*Ariane*. Voici comme il s'exprime : « Une femme « qui a tout fait pour Thésée, qui l'a tiré du plus « grand péril, qui s'est sacrifiée pour lui, qui se « croit aimée, qui mérite de l'être, qui se voit « trompée par sa sœur, et abandonnée par son « amant, est un des plus heureux sujets de l'anti- « quité. Il est bien plus intéressant que la Didon « de Virgile ; car Didon a bien moins fait pour « Énée, et n'est point trahie par sa sœur.... Il n'y « a dans la pièce qu'Ariane : c'est une tragédie « faible, dans laquelle il y a des morceaux très- « naturels et très-touchants, et quelques-uns « même très-bien écrits. »

Peut-on n'être pas de cet avis lorsqu'on entend des vers tels que ceux-ci ?

Pour pénétrer l'horreur du tourment de mon ame,
Il faudrait qu'on sentît même ardeur, même flamme,
Qu'avec même tendresse on eût donné sa foi :
Et personne jamais n'a tant aimé que moi.

Lorsqu'elle dit à sa sœur :

Enfin, ma sœur, enfin, je n'espère qu'en vous.
Le ciel m'inspira bien, quand, par l'amour séduite,
Je vous fis malgré vous accompagner ma fuite :
Il semble que dès-lors il me faisait prévoir
Le funeste besoin que j'en devais avoir.
Sans vous à mes malheurs où trouver du remède ?

. . . .

Hélas! et plût au ciel que vous sussiez aimer!

Le spectateur, qui sait que cette sœur est sa rivale, ne trouve-t-il pas dans ces vers autant d'art que d'intérêt? et n'est-il pas de l'avis de Voltaire, qui les trouve *dignes de Racine?*

Quel tendre abandon dans sa scène avec Thésée, quand il lui conseille d'épouser le roi de Naxe:

Périsse tout, s'il faut cesser de t'être chère!
Qu'ai-je affaire du trône et de la main d'un roi?
De l'univers entier je ne voulais que toi.
Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne,
J'ai tout abandonné, repos, gloire, couronne;
Et quand ces mêmes biens ici me sont offerts,
Que je puis en jouir, c'est toi seul que je perds!
Pour voir leur impuissance à réparer ta perte,
Je te suis, mène-moi dans quelque île déserte,
Où, renonçant à tout, je me laisse charmer
De l'unique douceur de te voir, de t'aimer.
Là, possédant ton cœur, ma gloire est sans seconde:
Ce cœur me sera plus que l'empire du monde....
Point de ressentiment de ton crime passé:
Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime est effacé.
C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.

Ceux qui parlent avec mépris d'un ouvrage où l'on trouve des beautés de cette nature ne savent pas apparemment qu'un seul morceau rempli de cette vérité de sentiment et d'expression, qui est l'éloquence tragique, vaut cent fois mieux

qu'une pièce entière composée de situations d'emprunt maladroitement assemblées, et d'hémistiches froidement recousus.

SECTION III.

Quinault et Campistron.

Le grand Corneille vieillissait, et la jeunesse de Racine était encore ignorée, lorsqu'un homme qui se fit depuis un grand nom en devenant le créateur et le modèle d'un nouveau genre de poëme dramatique, se rendait déja célèbre au théâtre par des ouvrages qui eurent à la vérité plus de succès que de mérite, mais qui annonçaient de l'esprit et de la facilité. C'était Quinault, qui, avant de faire ses opéras qui lui ont donné un beau rang dans le siècle de Louis XIV, s'essaya d'abord dans la comédie, la tragédie et la tragicomédie. Quoique dans ces deux derniers genres il n'ait rien produit qui ait pu se soutenir jusqu'à nous, cependant la grande réputation qu'il s'est faite sur la scène lyrique m'autorise à dire un mot des efforts qu'il fit sur un autre théâtre, ne fût-ce que pour montrer par un exemple de plus qu'avec beaucoup de talent on peut ne pas s'élever jusqu'à la tragédie. D'ailleurs, deux de ses pièces ont eu l'honneur, assez rare, d'être jouées pendant quatre-vingts ans, *le faux Tybérinus* et *Astrate*. Le peu de réussite qu'elles eurent aux

dernières reprises les a fait disparaître de la scène il y a environ trente ans. Le sujet du *faux Tybérinus* est entièrement dans ce goût romanesque que Thomas Corneille soutint long-temps malgré l'exemple de son frère, et que Racine proscrivit absolument. Il est vrai que la pièce est intitulée tragi-comédie; mais il n'en est pas moins extraordinaire que l'intrigue d'un drame sérieux ait le même ressort que celle des *Ménechmes*. Rien ne ait mieux voir combien on fait de chemin dans tous les arts avant de trouver le naturel et le vrai beau, et combien la contagion du goût espagnol et cet amour du merveilleux, cette mode des romans mis en action, luttèrent long-temps contre les vrais principes de l'art et les leçons des grands maîtres.

Agrippa, prince du sang des rois d'Albe, avait avec le roi Tybérinus une ressemblance dont on peut juger par ces vers que l'auteur met dans la bouche de Mézence, neveu de Tybérinus:

Pour les bien discerner, quelque soin qu'on pût *prendre*,
Leur rapport était tel qu'on s'y pouvait *méprendre*,
Et qu'après les avoir cent fois considérés
Je m'y trompais moi-même, à les voir séparés.

Cette ressemblance si parfaite fait naître à l'ambitieux Tyrrhène, père d'Agrippa, le dessein d'en profiter pour mettre son fils sur le trône. Il saisit le moment où le roi se noie au passage d'une petite rivière, n'ayant avec lui que Tyrrhène,

Agrippa et trois autres personnes. Tyrrhène engage ces trois témoins à se prêter à la fourbe qu'il médite, à reconnaître Agrippa pour roi sous le nom de Tybérinus, en faisant croire au peuple que ce même Agrippa a été assassiné par Tybérinus, à qui cette ressemblance exacte du sujet avec le monarque avait enfin porté ombrage. Pour appuyer encore mieux cette imposture, le hasard fait que ces trois témoins périssent peu de temps après dans un combat, en sorte qu'il ne reste plus dans le secret que Tyrrhène et son fils Agrippa. Celui-ci même est blessé à la main, de manière à ne pouvoir plus s'en servir, autre incident que Tyrrhène regarde comme une faveur du ciel. Il dit à son fils :

Votre main, sans ce coup, eût même pu vous nuire,
On vous eût pu connaître à la façon d'écrire.

Sans s'arrêter à tout ce qu'il y a de forcé et d'invraisemblable dans cet exposé qui forme l'avant-scène, on voit déja combien doit être vicieux un édifice dramatique bâti sur un pareil échafaudage. Mais il faut voir ce qui en résulte. Le Tybérinus mort était amoureux d'une Albine, sœur d'Agrippa; et Agrippa, qui est à présent le faux Tybérinus, aimait Lavinie, princesse du sang royal. Il s'ensuit que Lavinie voit dans le roi, qui est en effet son amant, l'assassin de son amant, et qu'Albine voit dans son frère le meurtrier de son frère, car Tyrrhène croit qu'il est indispen-

sable, pour la sûreté du faux Tybérinus, que le secret ne soit révélé à personne; et quoique son fils ait la plus grande envie de détromper sa sœur, et sur-tout sa maîtresse, l'autorité paternelle l'en empêche jusqu'au quatrième acte. On excuserait peut-être cet *imbroglio*, si du moins il produisait ou s'il pouvait produire des situations fortes et pathétiques. Mais tel est l'inconvénient de ces sortes de fables, que l'incroyable est trop près du ridicule pour devenir jamais tragique. Que, par des révolutions dont il y a plus d'un exemple, un jeune prince, tel qu'Égisthe enlevé à sa mère dès le berceau, passe dans la suite aux yeux de cette mère abusée pour le meurtrier du fils qu'elle pleure, il n'y a rien là qui ne soit dans l'ordre naturel, et la raison ne s'oppose en rien à l'intérêt: mais comment se figurer que pendant cinq actes une femme ne reconnaisse pas son amant? Celui qu'on aime peut-il jamais ressembler à un autre? Il faut donc aussi supposer la ressemblance de la voix comme celle du visage; il faut supposer qu'on puisse se méprendre à la voix qui a répété mille fois: *Je vous aime!* Que de suppositions moralement impossibles! Et ce qu'il y a de pis, c'est qu'en les admettant, on laisse encore le poëte dans un embarras dont il ne peut pas raisonnablement se tirer. Quand le faux Tybérinus finit par avouer à Lavinie qu'il est Agrippa, qu'arrive-t-il? Ce qui doit arriver: qu'elle ne sait ce qu'elle en doit croire; parce

qu'il est également possible que la chose soit ou ne soit pas, puisqu'on a établi qu'il n'y avait aucune différence entre le mort et le vivant, et que l'œil même de l'amour a pu les méconnaître. Il atteste son père Tyrrhène; mais celui-ci, obstiné à ne rien découvrir, dément son fils, et persiste devant Lavinie à soutenir qu'il est le vrai Tybérinus, meurtrier d'Agrippa. Cette situation, qui contribua beaucoup au succès de la pièce, dans un temps où l'on trouvait un grand mérite dans cet embarras d'incidents qui se croisent, a fini par ne paraître que ce qu'elle est, froide et puérile; car si Lavinie elle-même ne connaît ni ne peut connaître son amant, comment puis-je m'intéresser à un pareil amour: et qu'importe au fond pour elle, et par conséquent pour moi, que ce soit ou que ce ne soit pas Agrippa, puisque le sentiment qu'elle a pour lui tient uniquement, non pas à ce qu'il est ni à ce qu'il peut être, mais seulement à ce qu'elle en voudra croire? Ce n'est point en embarrassant l'esprit que l'on touche le cœur. Ces sortes de quiproquo sont trop près de la comédie, et plus faits pour exciter le rire que la terreur ou la pitié : ce qu'ils ont de singulier et de piquant peut plaire un moment à la curiosité, mais ne peut jamais faire naître un intérêt soutenu.

Je n'ai pas cru qu'il fût inutile de faire sentir le vice de ces plans bizarrement fabuleux. Comme l'incroyable est mille fois plus aisé à trouver que

le vraisemblable, et qu'il en coûte infiniment moins pour combiner une foule d'incidents que pour écrire une scène passionnée et remplir un sujet simple, l'impuissance dans les écrivains, et la satiété dans les spectateurs, vont tout à l'heure nous ramener à ce point d'où nous étions partis. L'*imbroglio* va de nouveau s'emparer de la tragédie comme de la comédie, et cette mode durera jusqu'à ce que l'on se dégoûte de la folie, comme on s'est dégoûté de la raison.

Mais pour finir ce qui regarde *le faux Tybérinus*, la conduite de Tyrrhène est tout aussi mal conçue que les situations sont mal amenées, et ses déguisements continuels le mettent sur le point de causer tous les malheurs qu'il prétend détourner. Il expose son fils par une dissimulation mal entendue, lorsqu'il n'y avait nul péril à dire la vérité. En effet, on a dit dans les premiers actes que ce Tybérinus que représente Agrippa était odieux à la cour et au peuple par ses cruautés. Le meurtre prétendu d'Agrippa lui fait encore de nouveaux ennemis, de sorte qu'Agrippa est près d'être la victime de la haine qu'il inspire sous un nom qui n'est pas le sien. Lavinie, qui croit venger son amant, engage Mézence, prince vicieux et pervers, qui a de l'amour pour elle, à conspirer contre le roi. Albine, de son côté, qui le croit coupable de la mort de son frère, et qui de plus voit dans le prétendu Tybérinus un inconstant qui l'abandonne pour La-

vinie, ne respire que la vengeance. Il arrive, par une suite d'évènements qui seraient trop longs à déduire, que la vie d'Agrippa se trouve à la merci de sa sœur et de sa maîtresse, qui ne l'épargnent que par un mouvement involontaire, qui est l'effet de l'amour et de la force du sang. Enfin le roi échappe aux conjurés, qui devaient le tuer dans un sacrifice; il rassemble des soldats, et finit par être le plus fort. Mézence se tue, et Tyrrhène révèle tout aux deux princesses, que sa seule imprudence a exposées à frapper ce qu'elles ont de plus cher. Il n'est pas besoin de dire combien toute cette intrigue est mal ourdie : c'est une faute inexcusable dans le personnage qui la conduit, que tout dépende du hasard et non pas de ses mesures. Il est trop évident que, pour ménager des surprises, on a sacrifié le bon sens; et il est bien rare que, dans ces compositions monstrueuses, les effets qu'on obtient rachètent les fautes que l'on se permet.

Astrate, sans être une bonne pièce à beaucoup près, vaut pourtant mieux que *le faux Tybérinus;* les situations ont plus de vraisemblance et d'intérêt : mais il manquait à l'auteur de savoir en tirer parti. Voltaire a dit qu'il y avait de très-belles scènes : cela veut dire des scènes dont le fond est théâtral, si l'exécution y répondait. Le sujet pouvait fournir une tragédie. Élise, reine de Tyr, possède un trône que son père a usurpé sur le roi légitime. Elle a fait périr ce roi et deux de

ses fils : le dernier est échappé, et un oracle la menace de la vengeance de ce jeune prince. Ce prince est Astrate, cru fils de Sychée, et qui, élevé sous ce nom, a rendu les plus grands services à l'état et à la reine. Elle l'aime et veut l'épouser : Astrate ne l'aime pas moins; il est prèt à recevoir sa main et sa couronne, lorsque Sychée lui apprend ce qu'il est. Sychée a formé une conspiration en faveur de l'héritier du trône, sans le faire connaître aux conjurés. Astrate, toujours occupé du salut de la reine, en a découvert les principaux complices, et veut en instruire Élise, quand Sychée se déclare le chef du complot, et ajoute qu'il ne l'a formé que pour les intérêts d'Astrate et la vengeance de sa famille. Tous ces ressorts, au premier coup d'œil, paraissent tragiques, et pourtant les effets ne le sont pas, parce que l'auteur n'a pas su déterminer les impressions qui doivent émouvoir le spectateur. Cette Élise, qui n'est coupable que dans l'avant-scène, paraît dans toute la pièce un personnage sans caractère, dont la bonté va jusqu'à la faiblesse, dont la conduite est indécise, et dont la tendresse langoureuse forme une disparate trop forte avec les crimes qu'elle a commis. Boileau s'est moqué de *l'anneau royal*, qui n'est en effet qu'un incident très-inutile; mais le plus grand défaut, c'est que tout se passe en conversations élégiaques, quand il est question de crimes et de vengeance. Les acteurs se la-

mentent au lieu d'agir, et ne sont que plaintifs au lieu d'être passionnés. La conspiration de Sychée découverte devrait le mettre dans le plus éminent danger, et il n'y est pas un moment. Astrate y est encore moins; et la reine, qui s'empoisonne, a l'air de mourir uniquement pour tirer Astrate d'embarras. Le résultat de ces observations, c'est qu'avec de l'esprit on peut arranger des ressorts dramatiques, mais qu'il faut du talent pour les mettre en œuvre; et Quinault en avait très-peu pour la tragédie.

En résumant ce que j'ai dit des auteurs qui viennent de passer sous nos yeux, on voit que Quinault eut des conceptions théâtrales, mais que la force tragique lui manqua entièrement. Il ne paraît pas qu'il ait cherché jamais à imiter Corneille, et quand il donna ses pièces, Racine n'avait pas écrit. Rotrou, Du Ryer et Thomas Corneille, considérés dans leur manière habituelle de composer, sont évidemment de l'école du père du théâtre; et ce qui est remarquable, c'est que *Venceslas* et *Ariane* n'en sont pas. Dans cette dernière même, l'imitation de Racine est souvent marquée. Ce grand homme a eu aussi son école: on y a distingué Campistron, Duché et La Fosse. Le moindre des trois, c'est Campistron, et c'est celui qui eut sans comparaison les plus grands succès (1). C'est sur-tout en fait d'ouvrages de

(1) Cette faveur accordée aux ouvrages de Campistron

théâtre que le jugement des contemporains est le plus souvent démenti par la postérité. La raison en est sensible; c'est qu'il n'y en a point qui dépendent autant de circonstances étrangères à leur mérite intrinsèque : la mode, les préjugés du moment, et sur-tout les acteurs, y ont une puissante influence. *Alcibiade*, *Tiridate*, *Andronic*, eurent de nombreuses et brillantes représentations dans le siècle passé, et dans celui-ci ont disparu successivement de la scène. Le célèbre Baron se plaisait à relever, par la noblesse de son débit et la séduction de son jeu, la faiblesse de ces rôles. Il aimait à jouer des héros qui n'étaient qu'amoureux, parce que sa figure intéressante et sa taille avantageuse les faisaient valoir, et que les femmes aimaient à l'entendre parler d'amour. On n'examinait pas si cet amour était tragique : c'étaient des conversations galantes qui n'étaient guère au-dessus de la comédie, mais dont il se tirait avec grace; et la galanterie noble était encore de mode dans la société. On la retrouvait volontiers au théâtre, sans songer que, par elle-même, elle est au-dessous de

---

n'était cependant pas générale, à en juger par cette épigramme sur son opéra d'*Alcide*, joué en 1693 :

A force de forger on devient forgeron.
Il n'en est pas ainsi du pauvre Campistron ;
Au lieu d'avancer, il recule :
Voyez Hercule !

(*Note*, 1821.)

la tragédie, et que pour la relever il faut un style tel que celui de Racine. L'énergie de Voltaire, soutenue de celle de Lekain, l'acteur le plus tragique qui ait jamais existé, a contribué plus que tout le reste à nous dégoûter de la fadeur de ces conversations amoureuses qui remplissent les pièces de Campistron. On a loué la sagesse de ses plans : ils sont raisonnables, il est vrai, mais on n'a pas songé qu'ils sont aussi faiblement conçus qu'exécutés. Campistron n'avait de force d'aucune espèce : pas un caractère marqué, pas une situation frappante, pas une scène approfondie, pas un vers nerveux. Il cherche sans cesse à imiter Racine; mais ce n'est qu'un apprenti qui a devant lui le tableau d'un maître, et qui, d'une main timide et indécise, crayonne des figures inanimées. La versification de cet auteur n'est que d'un degré au-dessus de Pradon : elle n'est pas ridicule; mais en général c'est une prose commune, assez facilement rimée. On a trouvé quelque intérêt dans son *Tiridate*. Le sujet en était susceptible : c'est un prince amoureux de sa sœur, consumé par une passion incestueuse que lui-même condamne. Mais ce sujet, qui a des rapports avec celui de *Phèdre*, demandait une main plus habile et plus ferme que celle de Campistron.

Quand une passion ne peut pas intéresser par l'alternative de l'espérance et de la crainte et que celui qui la ressent ne peut être que plaint, il

faut la plus grande énergie d'expression pour soutenir pendant cinq actes le sentiment de la pitié; il faut des révolutions, des incidents qui varient la situation du personnage, et préviennent la monotonie en établissant la progression; il faut enfin que les malheurs qui en résultent fassent cette impression douloureuse qui est l'espèce d'aliment que notre ame demande à la tragédie. Tout cela se rencontre dans *Phèdre*, et rien de tout cela n'est dans *Tiridate*. Tout ce qui arrive de sa passion, dont il retient long-temps le secret, c'est qu'il empêche le mariage de sa sœur avec un prince qu'elle aime, et que lui-même estime; et que, ne pouvant rendre raison de cette opposition obstinée, sa conduite ressemble à la démence. D'un autre côté, il refuse, sans s'expliquer davantage sur les motifs, la main d'une princesse avec qui son père l'a engagé de son propre aveu et par un traité solennel. Cette femme, dans de pareilles circonstances, ne peut que jouer un rôle désagréable et insipide. Le mariage de sa sœur retardé n'est pas un événement assez considérable pour occuper beaucoup le spectateur, qui sent bien qu'un tel obstacle tombera de lui-même dès que le prince aura parlé. En effet, dès qu'il a déclaré sa faiblesse à sa sœur, il devient un objet d'horreur pour elle, pour son père et pour tout le monde; et dès qu'il a pris le parti de s'empoisonner, tout rentre dans l'ordre : ce n'est pas là un plan tra-

gique. Comme il faut toujours que le spectateur craigne ou désire un dénouement, il s'ensuit qu'une passion qui ne peut par elle-même remplir cet objet doit y revenir par une autre route, en jetant dans le péril d'autres personnages susceptibles d'intérêt. Ainsi, dans *Phèdre*, l'amour incestueux de cette reine expose Hippolyte au plus affreux danger, et le conduit à une mort cruelle. Ainsi, dans *Adélaïde*, l'amour forcené de Vendôme prononce l'arrêt de mort de son frère, et tient Nemours et son amante sous le glaive pendant trois actes. Tiridate ne pouvait être tragique qu'autant que la violence de son caractère et de sa passion aurait répandu la terreur autour de lui, aurait produit ou fait craindre des crimes et des désastres. Mais un pareil rôle ne pouvait être conçu par Campistron, et son héros ne fait que gémir et soupirer pendant toute la pièce. Cet auteur, dont quelques critiques ont voulu relever le talent pour la conduite du drame, a même ignoré cette règle essentielle et indispensable de la progression dans l'unité, qui, sans changer l'intérêt, doit le graduer d'acte en acte par de nouvelles craintes et de nouvelles infortunes. Nous avons vu combien ce principe était parfaitement observé dans Phèdre, qui d'abord passe de l'abattement à l'espérance par la fausse nouvelle de la mort de Thésée, de l'espérance au désespoir par le retour de ce prince, et enfin au dernier excès de la rage et du malheur

par la découverte des amours d'Hippolyte et d'Aricie. Tiridate, au contraire, est depuis le commencement jusqu'à la fin dans le même état, et pourrait s'empoisonner au premier acte aussi bien qu'au dernier. Qu'on joigne à ce défaut capital la langueur du style, qui affadirait le meilleur plan, et l'on concevra aisément que cette pièce n'ait pu se maintenir sur la scène.

La plus passable que l'auteur ait faite, quoique très-faible encore, est *Andronic*. Le sujet, intéressant par lui-même, avait un avantage particulier : il retraçait, sous d'autres noms, une aventure funeste, malheureusement trop réelle et trop connue; un de ces événements atroces qui souillent l'histoire, et que la tragédie réclame. Un tyran sombre et soupçonneux, un père barbare, un mari jaloux, faisant périr sa femme et son fils; une femme vertueuse promise à un prince aimable, arrachée à ce qu'elle aime, et livrée à ce qu'elle hait; brûlant pour le fils dans les bras du père, et ne combattant son amour qu'à force de vertu; un prince jeune, sensible, ardent, et pourtant fidèle à son devoir, et n'ayant à se reprocher qu'un penchant que tant de circonstances rendent excusable: quel tableau pour un grand peintre! Le dessin existait : on le retrouve dans Campistron; mais les couleurs en sont presque effacées. L'ordonnance est assez sage, mais elle est petite et commune; et un ouvrage où l'on a tiré si peu de chose d'un fonds si

riche, ne laisse guère à la postérité que des regrets, et n'est pas un titre auprès d'elle.

SECTION IV.

Duché et La Fosse.

Nous n'avons que trois tragédies de Duché, autre imitateur de Racine. *Débora* et *Jonathas* ne valent rien du tout : il était même difficile que ces sujets, empruntés de l'Écriture, fussent propres au théâtre. Ils sont fondés sur des mystères de religion trop au-dessus des idées naturelles. L'histoire de Jonathas, condamné à mourir pour avoir mangé un peu de miel, a dans la Bible un sens très-respectable; mais elle est déplacée sur la scène. L'auteur a été plus heureux dans *Absalon*. C'est un ouvrage de mérite, et supérieur, par l'ensemble du style, à tout ce qu'a fait Campistron. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à reprendre : des allées et venues trop multipliées; deux rôles de remplissage, celui de la reine, femme de David, et de Thamar, fille d'Absalon; un cinquième acte où David n'agit point, et laisse Joab vaincre pour lui; un récit de la mort d'Absalon, qui fait languir le dénouement; voilà les reproches qu'on peut faire à l'auteur. Ils sont compensés par des beautés réelles. La marche des quatre premiers actes est bien entendue, et le trouble et le péril croissent de scène en scène. Les principaux caractères sont bien tracés. David

est plus père que roi; mais la tendresse paternelle porte avec elle son excuse, et de plus, les remords d'Absalon justifient celle de David. Ce jeune prince n'est point représenté dans la pièce comme un méchant et un pervers: il n'en veut ni à la vie ni à la couronne de son père; il l'aime et le respecte; mais sa fierté ne peut supporter que Joab, ministre et général d'armée, abuse de son crédit pour le rendre suspect à son père, et faire désigner Adonias pour successeur de David. Les artifices et les séductions d'Achitophel ont aigri et irrité cette ame impétueuse: c'est Achitophel qui est le vrai coupable, et dont l'ambition se sert habilement des passions du fils pour le porter à la révolte contre son père, et les perdre l'un par l'autre. Mais le rôle le mieux fait et le plus théâtral, c'est celui de Tharès, femme d'Absalon : unie à son époux par l'amour le plus tendre, elle est venue, avec sa fille Thamar, le trouver dans le camp de David; elle se sert de l'empire qu'elle a sur lui, pour lui arracher l'aveu des complots qu'il a formés. Amasa, l'instrument et le complice des projets d'Achitophel, a fait révolter les Hébreux, et forcé David de sortir de Jérusalem. Ce roi, suivi de ce qui lui reste de fidèles sujets, est campé sous les murs de Manhaïm. Amasa s'avance contre lui avec une armée de rebelles. Cependant Absalon et Achitophel, dont les projets sont encore ignorés du roi, sont demeurés près de lui; mais ils n'at-

tendent que la nuit pour faire éclater leur intelligence avec ses ennemis. Au signal convenu, tous deux doivent se joindre aux troupes d'Amasa; et Séba, commandant de la tribu d'Éphraïm, doit la faire soulever. Absalon est violemment combattu par de trop justes remords, qu'il ne dissimule pas même à Achitophel; mais cet adroit scélérat l'a su engager si avant, qu'il ne peut reculer sans se perdre; et l'idée de voir son frère Adonias assuré de la succession au trône l'emporte sur ses remords, et sur les reproches et les prières de son épouse. Tharès, qui ne peut ni accuser son mari, ni laisser David exposé au danger qui le menace, est dans une situation d'autant plus cruelle, qu'étant fille de Saül, ancien ennemi du roi, elle est suspecte à la reine, et soupçonnée de favoriser secrètement la révolte. Elle prend un parti héroïque, le seul qu'elle croit capable d'enchaîner les résolutions et les démarches d'Absalon. Mais pour bien juger cette scène, il faut l'entendre, malgré ce qui reste à désirer du côté de la versification.

DAVID.

Je vous cherche, Absalon : notre péril augmente.
Nos insolents vainqueurs préviennent notre attente.
Zamri m'avait flatté que, lents à s'avancer,
Au-delà du Jourdain ils craignaient de passer.
Il s'est trompé : leur nombre a redoublé leur rage;
Ils viennent achever leur sacrilége ouvrage.
Mais, loin d'être saisis d'une indigne terreur,

Apprêtons-nous, mon fils, à punir leur fureur.
Nous combattrons au nom du maître de la terre,
Du Dieu qui devant lui fait marcher le tonnerre,
Pour qui tous les mortels qu'embrasse l'univers
Sont comme la poussière éparse dans les airs.
Je ne vous dirai point et mon cœur ne peut croire
Ce que l'on a semé pour ternir votre gloire.
Amasa veut ravir le sceptre de son roi :
Mais que mon propre fils soit armé contre moi !

. . . .

THARÈS.

Et moi, je crois, seigneur, ne devoir point vous taire
Que ces bruits sont peut-être un avis salutaire.
Je sais, je vois quel est le cœur de mon époux ;
Mais sait-on s'il n'est point de traître parmi nous ?
Sait-on si dans ce camp quelque secret coupable
N'a point, pour se cacher, divulgué cette fable ?
M'en croirez-vous, seigneur ? Qu'un serment solennel
Fasse trembler ici quiconque est criminel !
Le ciel, votre péril, ma gloire intéressée,
De ce juste projet m'inspirent la pensée.
Attestez l'Éternel qu'avant la fin du jour,
Si des traîtres cachés, par un juste retour,
N'obtiennent le pardon accordé pour leurs crimes,
Leurs femmes, leurs enfants en seront les victimes ;
Que, dans le même instant qu'ils seront découverts,
Leurs parents, dévoués à cent tourments divers,
Déchirés par le fer, au feu livrés en proie,
Paieront (1) tous les maux que le ciel vous envoie.

---

(1) C'est une faute de mesure : *paieront* n'est que de deux syllabes.

ABSALON, *à part.*

Juste Dieu! que fait-elle?

ÇISAÏ, *à David.*

Oui, l'on n'en peut douter,
Seigneur, quelque perfide est tout près d'éclater.
On vous trahit: je sais, par des avis fidèles,
Que vos desseins secrets sont connus des rebelles.

David prononce le serment, et Tharès reprend aussitôt:

Achevez donc, Seigneur, Joab vous est fidèle.
Ennemi d'Absalon, et pour vous plein de zèle,
Lui seul me paraît propre à remplir mes desseins:
Souffrez que je me mette en otage en ses mains.

ABSALON, *à part.*

Ciel!

DAVID, *à Tharès.*

Vous!

THARÈS.

Il faut, seigneur, que mon exemple étonne,
Et montre qu'il n'est point de pardon pour personne.

DAVID.

Votre vertu suffit pour répondre de vous:
Accompagnez la reine, et suivez votre époux.

THARÈS.

Non, seigneur, souscrivez à ce que je désire;
Ma gloire le demande, et le ciel me l'inspire:
Accordez cette grace à mes désirs pressants.

DAVID.

Puisque vous le voulez, madame, j'y consens.

Toi, qui du haut des cieux à nos conseils présides,
Qui confonds d'un regard les complots des perfides,
Dieu juste! venge-moi, punis mes ennemis:
Souviens-toi du bonheur à ma race promis.
Si quelque traître ici se cache pour me nuire,
Lève-toi, que ton bras s'arme pour le détruire;
Que, se livrant lui-même à son funeste sort,
Ce jour puisse éclairer ma vengeance et sa mort.
Venez, mon fils: le ciel, que notre malheur touche,
Accomplira les vœux qu'il a mis dans ma bouche:
Joab marche, guidé par le Dieu des combats.

On emmène Tharès. Toute cette scène se passe aux yeux d'Absalon: elle me paraît théâtrale et heureusement imaginée.

Cependant l'habileté d'Achitophel fait échouer toutes les mesures de Tharès. Sachant combien Absalon est aimé des Hébreux, il fait publier parmi les rebelles que le prince veut joindre sa cause à la leur, et défendre ses droits au trône qu'Adonias veut lui ravir. Au nom d'Absalon, toute l'armée le proclame roi. Séba, secondé de la tribu d'Éphraïm, s'engage à enlever Tharès des mains de Joab; et Absalon, instruit que David veut le faire arrêter, passe enfin dans le camp ennemi. Sa révolte est déclarée, et la conspiration d'Achitophel reste encore inconnue. David continue à se fier à lui et à Séba; il veut même changer sa garde et se mettre entre les mains de Séba et de la tribu d'Éphraïm, qu'il regarde comme ses plus fidèles soutiens, tant l'a-

droit Achitophel a su l'aveugler. Mais Tharès lui ouvre les yeux en lui remettant un billet de Séba, qui promet de l'enlever, ainsi que Thamar sa fille, et de les conduire au camp d'Absalon. Elle soutient son caractère, et s'offre elle-même à la vengeance de David. Mais déterminé à tout tenter pour ramener au devoir un fils coupable, et n'imputant ses égarements qu'au seul Achitophel, dont les perfidies sont découvertes, et qui vient de se retirer auprès d'Absalon, il envoie un de ses plus fidèles serviteurs, Cisaï, proposer à son fils une entrevue. Absalon y consent, malgré les efforts d'Achitophel pour l'en détourner : il ne peut se résoudre à refuser d'entendre son père. Il apprend de Cisaï que l'armée de David demande la mort de Tharès et de sa fille, et que le roi seul s'y oppose; qu'il fait garder Tharès, et lui renvoie la jeune Thamar. Mais Cisaï lui déclare, en présence d'Achitophel, que, s'il suit les conseils de ce traître, Tharès est morte, et que rien ne peut la sauver.

On voit que la pièce marche, et que l'intrigue se noue de plus en plus. L'entrevue de David et de son fils me semble faite pour achever le succès de l'ouvrage. Cette scène est belle et pathétique, et ce quatrième acte peut faire pardonner la faiblesse du cinquième. L'audacieux Achitophel est auprès d'Absalon lorsque le roi paraît, et la scène commence par un très-beau mouvement. Absalon, confus et troublé, s'écrie à l'aspect de

son père :

Juste ciel! c'est David que je vois!

DAVID.

Oui, c'est moi, c'est celui que ta fureur menace.
Tu frémis! soutiens mieux ton orgueilleuse audace :
Le trouble où je te vois fait honte à ton grand cœur,
Et la crainte sied mal sur le front d'un vainqueur.

ABSALON.

Seigneur....

DAVID.

Quitte un respect qui n'est que dans ta bouche,
Et t'apprête à répondre à tout ce qui me touche.
Mais quand ton bras impie est levé contre moi,
M'est-il permis d'attendre un service de toi?

ABSALON.

Votre puissance ici, seigneur, est absolue.

DAVID.

Chasse donc ce perfide, odieux à ma vue,
Ce monstre dont l'aspect empoisonne ces lieux.

ACHITOPHEL.

Je puis....

ABSALON.

Obéissez; ôtez-vous de ses yeux.

Ce moment est d'un effet sûr au théâtre. On y verra toujours avec plaisir cette humiliation exemplaire qui suit le crime jusqu'au milieu de ses succès. La manière dont Absalon traite Achitophel commence déja à le réconcilier avec le

spectateur, et prépare son repentir qui terminera la scène. Je crois d'autant plus à propos de la faire connaître, que les pièces qu'on ne joue pas sont peu lues; et peut-être sera-t-on étonné que cet ouvrage ne soit pas plus connu.

DAVID.

Enfin nous voilà seuls : je puis jouir sans peine
Du funeste plaisir de confondre ta haine,
T'inspirer de toi-même une équitable horreur,
Et voir au moins ta honte égaler ta fureur.
Car enfin je connais tes complots homicides :
Te voilà dans le rang de ces fameux perfides
Dont les crimes font seuls la honteuse splendeur,
Et qui sur leurs forfaits bâtissent leur grandeur.
Mais je veux bien suspendre une juste colère.
Quelle lâche fureur t'arme contre ton père ?
Ose, si tu le peux, me reprocher ici
Que j'ai forcé ta haine à me poursuivre ainsi;
Ou, si dans ton esprit tant de bontés passées
A force d'attentats ne sont point effacées,
Daigne plutôt, perfide, en rappeler le cours.
Tu m'as toujours haï, je t'ai chéri toujours :
Je cherchais à tirer un favorable augure
De ces dons séducteurs dont t'orna la nature.
En vain ton naturel altier, audacieux,
Combattait dans mon cœur le plaisir de mes yeux;
Mon amour l'emportait, je sentais ma faiblesse.
Que n'a point fait pour toi cette indigne tendresse !
Je t'ai vu, sans respect ni des lois ni du sang,
D'Amnon mon successeur oser percer le flanc,
Moins pour venger l'honneur d'une sœur éperdue,

Que pour perdre un rival qui te blessait la vue.
Israël de ce coup fut long-temps consterné :
Je devais t'en punir, je te l'ai pardonné.
J'ai fait plus : satisfait qu'un exil nécessaire
Eût expié trois ans le meurtre de ton frère,
Mes ordres à ma cour ont fait hâter tes pas ;
Ton père désarmé t'a reçu dans ses bras.
Que dis-je ? chargé d'ans et couvert de la gloire
D'avoir à mes projets asservi la victoire,
Tranquille et jouissant du sort le plus heureux,
J'allais pour successeur te nommer aux Hébreux ;
Et dans le même temps, secondé d'un rebelle,
Tu répands en tous lieux ta fureur criminelle.
Ce que n'ont pu jamais les fiers Amorrhéens,
Le superbe Amalec, les vaillants Hévéens,
Tu le fais en un jour : ta fureur me *surmonte ;*
Je fuis, je traîne ici ma douleur et ma honte ;
Et sans voir que sur toi rejaillit mon affront,
D'une indigne rougeur tu me couvres le front.
Ne crois pas cependant qu'oubliant ton offense,
Je ne puisse et ne veuille en prendre la vengeance.
Mais parle : qui te porte à cette extrémité ?
Que t'ai-je fait, ingrat, pour être ainsi traité ?

ABSALON.

Seigneur, si du devoir j'ai franchi les limites,
Si je suis criminel autant que vous le dites,
Imputez mes forfaits à mes seuls ennemis ;
Accusez-en Joab, lui seul a tout commis :
C'est lui dont la fureur, dont la haine couverte
Trame depuis long-temps le dessein de ma perte.
Je sais tout ce qu'il peut sur vous, dans votre cour.
J'ai craint, je l'avouerai....

DAVID.

Faible et honteux détour?
Cesse de m'accuser de la lâche injustice
De suivre d'un sujet la haine ou le caprice.
Donne d'autres couleurs à ta rébellion;
Excuse-toi plutôt sur ton ambition :
Dis que ton cœur jaloux a tremblé que ton père
Ne mît le sceptre aux mains d'Adonias ton frère.
A quoi ton lâche orgueil n'a-t-il pas eu recours!
Tu veux me détrôner, tu veux trancher mes jours.

ABSALON.

Trancher vos jours, moi! ciel!

DAVID.

Oui, tu le veux, perfide!
Ose-tu me nier ton dessein parricide?
Ces gardes, ces soldats, qui, comblant tes souhaits,
Devaient dès cette nuit couronner tes forfaits,
Qui déposaient mon sceptre en ta main sanguinaire,
Traître! le pouvaient-ils sans la mort de ton père?
Tiens, prends, lis.

ABSALON, *après avoir lu.*

Je demeure interdit et sans voix.

DAVID.

Je sais tes attentats, fils ingrat, tu le vois.
Si le ciel n'eût pris soin de veiller sur ma vie,
Ta rage de mon sang allait être assouvie.
Mais parle : à ce dessein qui pouvait t'animer?
Ton cœur, sans en frémir, a-t-il pu le former?
En peux-tu rappeler l'idée épouvantable
Sans qu'un remords vengeur te déchire et t'accable?
Moi-même, en te parlant, saisi d'un juste effroi,

Mon trouble et ma douleur m'emportent loin de moi.
Grand Dieu! voilà ce fils qu'aveugle en mes demandes,
Ont obtenu de toi mes vœux et mes offrandes!
Je le vois: tu punis mes désirs indiscrets.
Eh bien! Dieu d'Israël, accomplis tes décrets:
Consens-tu qu'à son gré sa rage se déploie?
Veux-tu que dans mon sang ce perfide se noie?
J'y souscris. Oui, barbare, accomplis ton dessein;
Aux dernières horreurs ose enhardir ta main.
Si ta mère, en ces murs, éplorée, expirante,
Si le trépas certain d'une épouse innocente,
Ne peuvent t'inspirer ni pitié ni terreur,
Ou plutôt, si le ciel se sert de ta fureur,
Ministre criminel de ses justes vengeances,
Remplis-les; par ma mort couronne tes offenses;
Viens, frappe.

ABSALON.

Juste ciel!

DAVID.

Tu trembles? Que crains-tu?
Tu foules à tes pieds les lois et la vertu;
Tu forces dans ton cœur la nature à se taire:
Qui peut te retenir? Frappe, dis-je.

ABSALON.

Ah, mon père!

DAVID.

Ton père! oublie un nom qui ne t'est plus permis.
Je ne te connais plus: va, tu n'es plus mon fils.

ABSALON.

Un moment, sans courroux, seigneur, daignez m'entendre.
Je ne puis ni ne veux chercher à me défendre:

Il est vrai, mon orgueil a fait mes attentats;
J'ai craint de voir régner mon frère Adonias;
Contre le fier Joab j'ai suivi ma colère.
Mais si je puis encore être cru de mon père,
S'il peut m'être permis d'attester l'Éternel,
Voilà ce qui peut seul me rendre criminel:
Jouet d'un séducteur qu'à présent je déteste,
Le traître Achitophel a commis tout le reste.
Je sais qu'après les maux que je viens de causer,
Une fatale erreur ne saurait m'excuser.
J'ai tout fait: vengez-vous, punissez un coupable,
Ou plutôt sauvez-moi du remords qui m'accable.
Quelques affreux que soient vos justes châtiments,
Ils n'égaleront point l'horreur de mes tourments.

DAVID.

Ainsi le ciel commence à te rendre justice:
Ton crime fit ta joie, il fera ton supplice.
Heureux si ton remords, sincère, fructueux,
Produisait en ton ame un retour vertueux!
Mais ne cherches-tu point à tromper ma clémence?
Et ta bouche et ton cœur sont-ils d'intelligence?

ABSALON.

Dans le funeste état, seigneur, où je me voi,
Mes serments peuvent-ils vous répondre de moi?
En moi la vérité doit vous sembler douteuse.
Quel affront, juste Dieu, pour une ame orgueilleuse!
De quel opprobre affreux viens-je de me couvrir!
Je l'ai trop mérité pour ne le pas souffrir.
Oui, seigneur, n'en croyez ni ma fierté rendue,
Ni ma honte à vos yeux sur mon front répandue,
Ni les pleurs que je verse à vos sacrés genoux:
Punissez un ingrat, suivez votre courroux.

DAVID.

Lève-toi.

ABSALON.

Qu'allez-vous ordonner de ma vie?

DAVID.

Es-tu prêt à mourir?

ABSALON.

Contentez votre envie.

DAVID.

Mon envie! Ah, cruel! dis plutôt mon devoir.
Je devrais te punir; je ne puis le vouloir.
Que dis-je? A quelque excès qu'ait monté ton audace,
Mon sang s'émeut pour toi; ton repentir l'efface.
Mes pleurs, que vainement je voudrais retenir,
T'annoncent le pardon que tu vas obtenir.
C'en est fait, ma tendresse étouffe ma colère;
Sois mon fils, Absalon, et je serai ton père.
Je te pardonne tout. Je vois qu'un séducteur
D'un horrible complot a seul été l'auteur:
Le perfide a séduit ta crédule jeunesse.
Redonne-moi ton cœur, je te rends ma tendresse:
Ton heureux repentir me fait tout oublier;
C'est à toi désormais à me justifier.

J'avoue qu'il y a bien des négligences, et même quelques fautes dans la versification; mais le ton général de la scène est vrai, naturel, touchant; au théâtre elle ferait verser des larmes. C'est pourtant cet ouvrage qu'on n'y a pas vu depuis quarante ans; et on y redonne, on y tolère, on y applaudit tous les jours de misérables rapsodies

qui sont le scandale des lettres, du bon sens et du bon goût.

De nouveaux artifices d'Achitophel rendent cette réconciliation inutile. Il fait courir le bruit, dans l'armée des rebelles, que David veut enlever Absalon. Le combat s'engage : Joab est vainqueur, et le prince meurt, comme dans l'*Écriture*, frappé d'un trait parti de la main de Joab, et qui atteint le malheureux Absalon arrêté aux branches d'un arbre par sa chevelure. Je crois qu'avec quelques retranchements la pièce pourrait être remise et avoir du succès : elle est du petit nombre de celles où il n'y a point d'intrigue amoureuse, et c'est encore un mérite de plus.

Le style de Duché est plus incorrect que celui de Campistron ; mais il est plus animé et plus soutenu. Au reste, on y remarque plus souvent encore le désir d'imiter les tournures, les mouvements, la marche des scènes de Racine. Celle où Tharès veut détourner Absalon de ses projets criminels est calquée sur la conversation de Burrhus avec Néron : on y retrouve des vers d'emprunt presque tout entiers, des hémistiches frappants, tel que celui-ci, *Non, il ne vous hait pas*, qui fait toujours tant d'effet dans la bouche de Burrhus. Mais ces passages si simples ne sont beaux que par la manière de les placer, et les auteurs qui se les approprient ne peuvent pas s'emparer du talent d'un autre, comme de ses vers.

Un seul ouvrage a mis La Fosse fort au-dessus

de tous les poëtes dramatiques qui, dans le siècle dernier, sont venus après Racine. *Corésus* est un mauvais roman; *Thésée*, qui vaut un peu mieux, est aussi dans le goût romanesque, que La Fosse a porté jusque dans l'ancien sujet de *Polyxène*, qui dans sa simplicité aurait pu avoir beaucoup plus d'intérêt. Mais *Manlius* est une véritable tragédie, et sera toujours un titre honorable pour son auteur. Tous les caractères sont parfaitement traités; Manlius, Servilius, Rutile, Valérie, agissent et parlent comme ils doivent agir et parler. L'intrigue est menée avec beaucoup d'art, et l'intérêt gradué jusqu'à la dernière scène. Que manque-t-il à cet ouvrage pour être au premier rang? Rien que cette poésie de style, ce charme de l'expression et de l'harmonie auquel Racine et Voltaire ont accoutumé nos oreilles: et ce qui peut faire sentir leur supériorité dans cette partie, c'est que la versification de *Manlius*, qui est restée si loin de la leur, est pourtant fort au-dessus de toutes les pièces du même siècle, et a de véritables beautés. Mais en général l'auteur pense mieux qu'il n'écrit. Tous ses personnages disent ce qu'ils doivent dire: il y a même de très-beaux vers et des morceaux entiers d'un ton mâle, énergique et fier; mais souvent on désirerait plus d'élégance, plus de nombre, plus de force, plus de chaleur.

La pièce n'est autre chose que *la Conjuration de Venise* sous des noms romains. Elle est tirée

d'une pièce anglaise d'Otway, mais très-supérieure à l'original. La Fosse a profité en quelques endroits de l'ouvrage de l'abbé de Saint-Réal, dont ce morceau d'histoire est le chef-d'œuvre. Le caractère de Manlius est ce qui fait le plus d'honneur au talent du poëte : il est conçu d'une manière digne de Corneille, et offre même, dans les détails, des traits qui font souvenir de lui; par exemple, cet endroit de la première scène, où Manlius rassure Albin son confident, qui craint que ses hauteurs et ses discours hardis contre le sénat n'éveillent les soupçons.

Non, Albin : leur orgueil, qui me brave toujours,
Croit que tout mon dépit s'exhale en vains discours.
Ils connaissent trop bien Manlius inflexible :
Ils me soupçonneraient, à me voir plus paisible.
En me déguisant moins, je les trompe bien mieux;
Sous mon audace, Albin, je me cache à leurs yeux,
Et, préparant contre eux tout ce qu'ils doivent craindre,
J'ai même le plaisir de ne me pas contraindre.

Je me cache sous mon audace est une expression admirable.

La Fosse, en écartant tout le fatras, toutes les indécences, toutes les folies dont l'auteur anglais a rempli sa pièce, en a emprunté une situation forte et terrible : c'est celle où Servilius, que, sans consulter ses amis, Manlius a engagé dans la conspiration contre Rome, s'aperçoit qu'il est suspect à Rutile, un des chefs de l'entreprise, et, pour calmer ses soupçons, remet entre

les mains de Manlius une femme qu'il adore, Valérie, qu'il a épousée malgré son père, et dont l'hymen est la cause de tous les malheurs qui le portent au désespoir et à la vengeance.

Je ne veux point ici, par un serment frivole,
Rendre envers vous les dieux garants de ma parole :
C'est pour un cœur parjure un trop faible lien ;
Je puis vous rassurer par un autre moyen.
Je vais mettre en ses mains (1), afin qu'il en réponde,
Plus que si j'y mettais tous les sceptres du monde,
Le seul bien que me laisse un destin envieux.
Valérie est, seigneur, retirée en ces lieux :
De ma fidélité voilà quel est le gage.
A cet ami commun je la livre en otage ;
Et moi, pour mieux encor vous assurer ma foi,
Je réponds en vos mains, et pour elle et pour moi.
Témoin de tous mes pas, observez ma conduite ;
Et si ma fermeté se dément dans la suite,
A mes yeux aussitôt prenez ce fer en main,
Dites à Valérie, en lui perçant le sein :
« Pour prix de ta vertu, de ton amour extrême,
« Servilius par moi t'assassine lui-même. »
Et dans le même instant, tournant sur moi vos coups,
Arrachez-moi ce cœur : qu'il soit aux yeux de tous
Montré comme le cœur d'un lâche, d'un parjure,
Et qu'aux vautours après il serve de pâture.

On juge bien qu'après un semblable engagement, Servilius ne peut pas trahir ses amis ; mais il tra-

(1) Aux mains de Rutile, qui soupçonne sa fidélité.

hit leur secret, qu'il n'a pas la force de refuser aux larmes et aux terreurs de Valérie; et celle-ci, voulant remplir à la fois le devoir d'une Romaine et d'une épouse, désespérant de ramener Servilius, prend sur elle de révéler tout au sénat, après en avoir tiré la promesse de pardonner aux conjurés. Elle oublie le soin de sa propre vie, pourvu qu'elle sauve à la fois Rome et son époux. Cette démarche produit différentes scènes fort belles, mais sur-tout celle où Manlius, qui avait répondu de son ami comme de lui-même, instruit que la conspiration est découverte par sa faute, et refusant de le croire jusqu'à ce qu'il en ait eu l'aveu de sa propre bouche, vient le trouver, tenant à la main la lettre de Rutile. Ceux qui ont vu jouer ce rôle à l'inimitable Lekain se rappellent encore quelle terreur son visage répandait dans toute l'assemblée, au moment où il paraissait au fond du théâtre, fixant les yeux sur Servilius. Ce qui distingue cette scène, c'est que le dialogue et le style sont à peu de chose près au niveau de la situation.

Connais-tu bien la main de Rutile?

SERVILIUS.

Oui.

MANLIUS.

Tiens, lis.

SERVILIUS.

« Vous avez méprisé ma juste défiance.
« Tout est su *par l'endroit* que j'avais soupçonné.

« C'est par un sénateur de notre intelligence
« Qu'en ce même moment l'avis m'en est donné.
« Fuyez chez les Véiens, où notre sort nous guide.
« Mais, pour flatter les maux où ce coup nous réduit,
« Trop heureux, en partant, si la mort du perfide,
« De son crime, par vous, lui dérobait le fruit! »

MANLIUS.

Qu'en dis-tu?

SERVILIUS.

Frappe!

MANLIUS.

Quoi!..

SERVILIUS.

Tu dois assez m'entendre:
Frappe, dis-je, ton bras ne saurait se méprendre.

MANLIUS.

Que dis-tu, malheureux? Où vas-tu t'égarer?
Sais-tu bien ce qu'ici tu m'oses déclarer?

SERVILIUS.

Oui, je sais que tu peux, par un coup légitime,
Percer ce traître cœur que je t'offre en victime;
Que ma foi démentie a trahi ton dessein.

MANLIUS.

Et je n'enfonce pas un poignard dans ton sein!
Pourquoi faut-il encor que ma main trop timide
Reconnaisse un ami dans les traits d'un perfide?
Qui! toi, tu me trahis? L'ai-je bien entendu?

SERVILIUS.

Il est vrai, Manlius : peut-être je l'ai dû.
Peut-être, plus tranquille, aurais-tu lieu de croire

Que sans moi tes desseins auraient flétri ta gloire;
Mais enfin les raisons qui frappent mon esprit
Ne sont pas des raisons à calmer ton *dépit*,
Et je compte pour rien que Rome favorable
Me déclare innocent quand tu me crois coupable.
Je viens donc par ta main expier mon forfait:
Frappe, de mon destin je meurs trop satisfait,
Puisque ma trahison, qui sauve ma patrie,
Te sauve en même temps et l'honneur et la vie.

MANLIUS.

Toi! me sauver la vie?

SERVILIUS.

Et même à tes amis.
A signer leur pardon le sénat s'est soumis:
Leurs jours sont assurés.

MANLIUS.

Et quel aveu, quel titre
De leur sort et du mien te rend ici l'arbitre?
Qui t'a dit que pour moi la vie eût tant d'attraits?
Que veux-tu que je puisse en faire désormais?
Pour m'y voir des Romains le mépris et la fable?
Pour la perdre peut-être en un sort misérable,
Ou dans une querelle, en signalant ma foi
Pour quelque ami nouveau, perfide comme toi?
Dieux! quand de toutes parts ma vive défiance
Jusqu'aux moindres périls portait ma prévoyance,
Par toi notre dessein devait être détruit,
Et par l'indigne objet dont l'amour t'a séduit!
Car, je n'en doute point, ton crime est son ouvrage.
Lâche! indigne Romain, qui, né pour l'esclavage,
Sauves de fiers tyrans, soigneux de t'outrager,

Et trahis des amis qui voulaient te venger!
Quel sera contre moi l'éclat de leur colère?
Je leur ai garanti ta foi ferme et sincère;
J'ai ri de leurs soupçons, j'ai retenu leurs bras,
Qui t'allaient prévenir par ton juste trépas.
A leur sage conseil que n'ai-je pu me rendre?
Ton sang valait alors qu'on daignât le répandre:
Il aurait assuré l'effet de mon dessein;
Mais sans fruit maintenant il souillerait ma main;
Et, trop vil à mes yeux pour laver ton offense,
Je laisse à tes remords le soin de ma vengeance.

Quel profond dédain dans ce vers!

Ton sang valait alors qu'on daignât le répandre.

La pièce d'ailleurs est trop connue pour avoir besoin d'une analyse plus détaillée. *Manlius* et *Venceslas* me paraissent les deux premières pièces du second rang, dans le siècle passé. L'une des deux l'emporte de beaucoup par la sagesse du plan et la versification; mais l'autre balance ces avantages par le pathétique de quelques situations.

Cependant l'éloge que j'ai fait de *Manlius*, éloge qui s'accorde en tout avec la réputation dont il jouit depuis près d'un siècle, et avec l'opinion de tous les gens de lettres que j'ai connus, m'oblige de rappeler ici la critique qu'en a faite Voltaire dans une lettre écrite en 1751 (1), et qui

(1) Voyez la *Correspondance générale*, tome III, édition de Kehl, page 328.

pourrait diminuer beaucoup de l'idée qu'on a de la pièce, si cette critique était aussi motivée qu'elle est dure et tranchante. Il ne m'est pas permis de laisser de côté un avis aussi digne de considération que celui de Voltaire : le lecteur jugera les objections et les réponses, et son goût et ses réflexions décideront.

Il faut savoir d'abord quelle fut l'occasion de cette censure : ce fut l'idée d'une concurrence qui dut naturellement donner un peu d'humeur et d'ombrage à un écrivain qui en était fort susceptible, et qui ne souffrait de comparaison qu'avec les maîtres en tout genre. Il avait envoyé de Berlin à Paris sa tragédie de *Rome sauvée*, à l'instant même où l'on avait remis *Manlius* pour le début du fameux Lekain, et avec beaucoup de succès. M. d'Argental hasarda de témoigner à son illustre ami quelque inquiétude sur cette coïncidence de deux pièces républicaines, roulant toutes deux sur une conspiration. Voici la réponse de Voltaire.

« Je viens de lire *Manlius :* il a de grandes « beautés ; mais elles sont plus historiques que « tragiques. »

Je crois le contraire : l'analyse qu'on vient de lire a dû le prouver, et l'effet constant du théâtre l'a confirmé. Ce qui est remarquable, c'est que ce même effet du théâtre a fait voir que c'étaient au contraire les beautés de *Rome sauvée* qui appartenaient plus à l'histoire qu'à la tragédie. *Man-*

lius, à la représentation, est bien autrement intéressant que *Catilina*; et *Catilina* nous frappe davantage à la lecture : c'est que le fond de *Manlius* est riche en situations, et d'un bout à l'autre très-tragique; et que *Rome sauvée* est riche en développements de caractères et en traits d'éloquence. Si La Fosse avait su écrire comme Voltaire, *Manlius* serait un ouvrage du premier ordre; et *Rome sauvée* serait au nombre des chefs-d'œuvre de l'auteur, si l'intérêt répondait au style.

« A tout prendre, cette pièce ne me paraît que « la *Conspiration de Venise*, de l'abbé de Saint- « Réal, gâtée. »

Certainement La Fosse a tracé son plan sur la *Venise sauvée* d'Otway, comme celui-ci sur l'ouvrage de l'abbé de Saint-Réal. La différence des temps et des mœurs a dû en mettre une grande dans l'exécution, et une conspiration du premier siècle de la république romaine ne pouvait guère ressembler à la conspiration du marquis de Bedmar : les raisons en sont palpables pour tout homme un peu instruit. La Fosse a-t-il *gâté* le sujet en l'appropriant aux mœurs de Rome, à l'époque de Camille? C'est ce que je suis fort loin de penser. Voyons comment Voltaire essaie de soutenir cette assertion.

« 1° La conspiration n'est ni assez grande, ni « assez terrible, ni assez détaillée. »

La vérité est que Rome étant plus *grande* du

temps de Cicéron et de César que du temps de Camille et de Manlius, tous les détails quelconques doivent avoir aussi plus de *grandeur:* mais ils sont dans *Manlius* tout ce qu'ils peuvent être, à moins d'être exagérés; et quant à la *terreur*, qu'on relise la scène où Valérie, en représentant Rome livrée aux conjurés, épouvante Servilius lui-même des complots qu'il partage, et l'on verra si cette conjuration n'est pas assez *terrible.*

Il y a ici une erreur où Voltaire n'est tombé que parce qu'il avait alors sous les yeux son propre ouvrage bien plus que les principes de l'art, que d'ailleurs il connaissait mieux que personne. *Les détails* de la conjuration tiennent en effet bien plus de place chez lui que dans La Fosse. Pourquoi? C'est que chez lui le danger de Rome est l'objet principal, et qu'il n'y a qu'une seule situation, celle du quatrième acte, où les principaux personnages soient eux-mêmes en danger. Mais c'est précisément l'inconvénient de sa pièce et de son plan: jamais un danger public, le danger d'un peuple ne peut occuper et attacher long-temps, si vous n'y joignez un danger très-prochain et très-menaçant, dans la situation des personnages principaux; car les affections individuelles sont toujours plus vives, et sur-tout au théâtre, que les affections générales; et c'est pour cela particulièrement que, de toutes les conspirations qu'on a mises sur la scène, la plus in-

téressante et la plus théâtrale, de l'aveu de tous les connaisseurs, est celle de Manlius.

« 2° Manlius est d'abord le premier person-« nage; ensuite Servilius le devient. »

Non. Manlius est le *premier* jusqu'au bout. Voyez, au quatrième acte, combien il est grand avec Servilius, et combien celui-ci est au-dessous de lui, quoique Manlius soit découvert, et que Servilius n'ait rien à craindre : c'est la scène la plus imposante de la pièce. Manlius cesse-t-il d'être *le premier*, lorsqu'au cinquième acte, déja condamné à la mort, il voit à ses pieds Servilius lui demander un pardon qu'il n'obtient qu'au prix que Manlius veut y mettre? Et quel prix! Sans doute on plaint davantage Servilius, comme on plaint la faiblesse et le repentir; mais l'admiration est toujours pour Manlius, parce qu'elle est toujours pour le courage et la hauteur de caractère. Ce reproche de Voltaire est sans aucun fondement et entièrement injuste.

« 3° Manlius, qui devait être un homme d'une « ambition respectable, propose à un nommé « Rutile (qu'on ne connaît pas, et qui fait l'en-« tendu sans aucun intérêt marqué à tout cela) « de recevoir Servilius dans la troupe, comme on « reçoit un voleur chez des Cartouchiens. »

C'est là une parodie, et non pas une critique. La lecture seule de l'ouvrage suffirait pour répondre à un exposé si faux et si gratuitement in-

jurieux. Rutile est donné dans la pièce pour un des chefs de la faction populaire, de tout temps opposée à l'aristocratie patricienne; et l'on sait que Manlius s'est mis à la tête de cette faction, comme Camille est à la tête du sénat. Son ambition est suffisamment *respectable* dans les mœurs dramatiques, puisqu'elle n'est que la jalousie du pouvoir et de l'autorité, qu'il dispute à Camille, et que ses services et ses exploits le mettent en droit de disputer. L'ambition est-elle plus *respectable* dans Catilina, scélérat qui n'a que de l'audace et ne respire que le pillage et le massacre? A quoi pensait Voltaire quand il a oublié cette différence?

L'exécution de la scène où Servilius est reçu parmi les conjurés est énergique et terrible; et quand Rutile, pour justifier ses soupçons, dit à Manlius,

...... Sur moi, de son sort un grand peuple se fie,

on conçoit assez que ce n'est pas un personnage sans importance, et que c'est par son entremise que le parti populaire a consenti à servir les projets de Manlius, qui, en sa qualité de patricien, doit être suspect au peuple. Tout est conforme aux mœurs, tout est vraisemblable, et rien ne manque à la dignité tragique.

« Manlius, ajoute Voltaire, doit être un chef « impérieux et absolu. »

Encore une fois, à quoi pense-t-il, lui qui sait si bien qu'un chef de parti doit ménager tout le

monde ; qu'un des meilleurs traits du rôle de son *Catilina* est la souplesse et la déférence qu'il montre à l'égard de Lentulus ?

« 4° La femme de Servilius devine, sans au-« cune raison, qu'on veut assassiner son père, et « Servilius l'avoue par une faiblesse qui n'est nul-« lement tragique. »

Toutes ces censures sont pleinement démenties par la pièce même. Voyez, dans la scène où Valérie arrache le secret de son mari, si elle n'a pas vingt raisons pour une de soupçonner ce qui se trame. Songez à la situation où elle est, aux préparatifs secrets dont elle est témoin, à l'ascendant qu'elle a sur un homme qui l'adore ; et jugez si cette scène, que l'on prétend n'être nullement *tragique*, n'est pas en effet conduite avec art, et de manière à produire l'effet qu'elle a toujours produit. Depuis quand donc un secret arraché par l'amour n'est-il plus digne de la tragédie ? Eh ! ce sont là *les faiblesses* qui sont théâtrales. Qui devait le savoir mieux que Voltaire ?

La partialité l'aveugle au point qu'il se contredit d'une ligne à l'autre. Il dit ici : « Cette « *faiblesse* de Servilius fait toute la pièce et *éclipse* « absolument Manlius. » Et un moment après : « Cet *imbécille* de mari ne fait plus qu'un per-« sonnage aussi *insipide* que Manlius. »

Ce ne sont pas là des raisons ; ce sont des injures et des contradictions également grossières. Comment un rôle *imbécille et insipide fait-il*

toute la pièce, quand la pièce réussit depuis si long-temps, quand il y a, de l'aveu du censeur, de *grandes beautés?* Comment ce qui est *insipide éclipse-t-il* un personnage tel que Manlius? Une de ces *grandes beautés* est précisément la différence très-heureuse de deux rôles principaux, dont l'un intéresse par les *faiblesses* d'un cœur tendre et sensible, et dont l'autre nous attache par la grandeur de ses desseins et l'inflexibilité de son caractère. Et c'est Voltaire qui méconnaît à ce point un genre de mérite si dramatique!... Finissons cette discussion, qui est affligeante; et concluons qu'il faut être bien sûr de soi-même pour se faire juge dans sa propre cause. Tout s'explique par le résultat que Voltaire prononce en sa faveur : « J'ose croire que la pièce « de *Rome sauvée* a beaucoup plus d'unité, est « plus tragique, plus frappante et plus attachante. »

C'est ce que fort peu de gens croient, et ce que l'expérience du théâtre a démenti. Nous verrons, dans la suite, que *Rome sauvée* est sublime par la conception des caractères et par la versification; mais qu'elle est fort peu *tragique*, fort peu *attachante* par le fond, et *frappante* seulement par les détails. Quant à l'*unité*, elle est observée dans les deux pièces; mais dans celle de Voltaire les trois premiers actes sont sans action, et dans celle de La Fosse l'action ne languit pas un instant.

Nous avons vu ce qu'a été la tragédie dans cet âge brillant dont nous parcourons l'histoire lit-

téraire : tournons maintenant nos regards vers un autre genre de poésie dramatique qui a pris naissance à la même époque, mais dans lequel la palme a été moins disputée. La comédie et Molière (ces deux noms disent la même chose) vont nous occuper à leur tour.

CHAPITRE VI.

De la Comédie dans le siècle de Louis XIV.

INTRODUCTION.

De la Comédie avant Molière.

L'ITALIE et l'Espagne, qui donnèrent long-temps des lois à notre théâtre, durent avoir sur la comédie la même influence que sur la tragédie. Nous empruntâmes aux Italiens leurs pastorales galantes et leurs bergers beaux-esprits. La *Sylvie* de Mairet, écrite dans ce genre, et qui n'est qu'un froid tissu de madrigaux subtils, de conversations en pointes, et de dissertations en jeux de mots, excita dans Paris une sorte d'ivresse qui prouvait le mauvais goût dominant, et servait à l'entretenir. Il ne fallut rien moins que *le Cid* pour faire tomber ce ridicule ouvrage; et quoique Chimène, en quelques endroits, eût elle-même payé le tribut à cette mode contagieuse de faire de l'amour un effort d'esprit, cependant la vérité des sentiments répandus dans ce rôle et dans celui de Rodrigue avertit le cœur des plaisirs qu'il lui fallait, et de cette espèce de mensonge qu'un art mal entendu vou-

lait substituer à la nature. Les pointes commencèrent à tomber, mais lentement : comme elles se soutenaient dans les sociétés qui donnaient le ton, le théâtre n'en était pas encore purgé, à beaucoup près, et ce furent *les Précieuses ridicules* et *les Femmes savantes* qui portèrent le dernier coup. Les théâtres étrangers avaient communiqué au nôtre bien d'autres vices non moins révoltants. Les farceurs italiens, qui avaient un théâtre à Paris, où jouait Molière dans le temps même qu'il commençait à élever le sien, nous avaient accoutumés à leurs rôles de charge, à leurs caricatures grotesques ; et si les arlequins et les scaramouches leur restaient en propre, nous les avions remplacés par des personnages également factices, par des bouffons grossiers qui parlaient à peu près le langage de don Japhet. Le burlesque plus ou moins marqué était la seule manière de faire rire. Les *capitans*, sorte de poltrons qui contrefaisaient les héros, comme nos Gilles de la foire contrefont les sauteurs, recevaient des coups de bâton sur la scène en parlant des empereurs qu'ils avaient détrônés, et des couronnes qu'ils distribuaient. Des personnages de ce genre firent réussir long-temps *les Visionnaires* de Desmarets, détestable pièce que la sottise et l'envie osèrent encore opposer aux premiers ouvrages de Molière. Corneille, entraîné par l'exemple, ne manqua pas de mettre dans son *Illusion comique* un *Capitan Mata-*

toutes ces machines, qui produisent quelquefois de la surprise ou font rire un moment, mais qui ne peuvent jamais attacher, parce que tout s'y passe aux dépens du bon sens, et que, dans toutes ces inventions si péniblement combinées, il n'y a rien, ni pour l'esprit, ni pour la raison. Une grossièreté plate et licencieuse, ou des fadeurs soporifiques, formaient un dialogue qui répondait à tout le reste. *Un Bertrand de Cigarral* disait à sa prétendue :

Oh çà! voyons un peu quelle est votre figure,
Et si vous n'êtes point de laide regardure.
Elle a l'œil, à mon gré, mignardement hagard.

Et en lui présentant sa main, qu'elle repoussait avec dégoût, il disait :

....Ce n'est rien, ce n'est qu'un peu de gale.
Je tâche à lui jouer pourtant d'un mauvais tour;
Je me frotte d'onguent cinq à six fois le jour :
Il ne m'en coûte rien, moi-même j'en sais faire;
Mais elle est à l'épreuve, et comme héréditaire.
Si nous avons lignée, elle en pourra tenir;
Mon père en mon jeune âge eut soin de m'en fournir :
Ma mère, mon aïeul, mes oncles et mes tantes,
Ont été de tout temps et *galants* et *galantes*.
C'est un droit de famille où chacun a sa part;
Quand un de nous en manque, il passe pour bâtard.

Tel est le ton de plaisanterie qu'on applaudissait alors, et il ne faut pas nous en scandaliser : il n'y a guère plus de vingt ans qu'on a remis

un *Baron d'Albicrac*, du même auteur, et qui, d'un bout à l'autre, est dans le même goût.

> Ah, petite dodue!
> Pour un peu d'embonpoint vous faites l'entendue.
> Ah, parbleu! s'il ne tient qu'à vous montrer du gras,
> Je m'en vais vous montrer....

Et ces platitudes dégoûtantes faisaient beaucoup rire, et attiraient la foule, comme fait encore aujourd'hui *Don Japhet.* Rotrou, Thomas Corneille, Boisrobert, d'Ouville, et tant d'autres, avaient mis à contribution toutes les *journées espagnoles* et toutes les parades italiennes; et l'on n'avait encore qu'une seule pièce d'un ton raisonnable, et qui, malgré ses défauts, sut plaire aux honnêtes gens, *le Menteur*, de P. Corneille.

SECTION PREMIÈRE.

De Molière.

L'éloge d'un écrivain est dans ses ouvrages; on pourrait dire que l'éloge de Molière est dans ceux des écrivains qui l'ont précédé et qui l'ont suivi, tant les uns et les autres sont loin de lui. Des hommes de beaucoup d'esprit et de talent ont travaillé après lui, sans pouvoir ni lui ressembler ni l'atteindre. Quelques-uns ont eu de la gaieté, d'autres ont su faire des vers; plusieurs même ont peint des mœurs. Mais la peinture de

l'esprit humain a été l'art de Molière; c'est la carrière qu'il a ouverte et qu'il a fermée : il n'y a rien en ce genre, ni avant lui ni après.

Molière est certainement le premier des philosophes moralistes. Je ne sais pas pourquoi Horace, qui avait tant de jugement, veut aussi donner ce titre à Homère. Avec tout le respect que j'ai pour Horace, en quoi donc Homère est-il si philosophe? Je le crois grand poëte, parce que j'apprends qu'on récitait ses vers après sa mort, et qu'on l'avait laissé mourir de faim pendant sa vie; mais je crois qu'en fait de vérités, il y a peu à gagner avec lui. Horace conclut de son poëme de *l'Iliade* que les peuples paient toujours les sottises des rois: c'est la conclusion de toutes les histoires.

Mais Molière est, de tous ceux qui ont jamais écrit, celui qui a le mieux observé l'homme, sans annoncer qu'il l'observait; et même il a plus l'air de le savoir par cœur que de l'avoir étudié. Quand on lit ses pièces avec réflexion, ce n'est pas de l'auteur qu'on est étonné, c'est de soi-même.

Molière n'est jamais fin: il est profond; c'est-à-dire que, lorsqu'il a donné son coup de pinceau, il est impossible d'aller au-delà. Ses comédies, bien lues, pourraient suppléer à l'expérience, non pas parce qu'il a peint des ridicules, qui passent; mais parce qu'il a peint l'homme, qui ne change point. C'est une suite de traits dont aucun n'est perdu : celui-ci est pour moi, celui-

là est pour mon voisin. Et ce qui prouve le plaisir que procure une imitation parfaite, c'est que mon voisin et moi nous rions de très-bon cœur de nous voir ou sots, ou faibles, ou impertinents, et que nous serions furieux si l'on nous disait d'une autre façon la moitié de ce que nous dit Molière.

Eh! qui t'avait appris cet art, homme divin? T'es-tu servi de Térence et d'Aristophane, comme Racine se servait d'Euripide; Corneille, de Guillin de Castro, de Calderon et de Lucain; Boileau, de Juvénal, de Perse et d'Horace? Les anciens et les modernes t'ont-ils fourni beaucoup? Il est vrai que les canevas italiens et les romans espagnols t'ont guidé dans l'intrigue de tes premières pièces; que, dans ton excellente farce de Scapin, tu as pris à Cyrano le seul trait comique qui se trouve chez lui; que, dans *le Tartufe*, tu as mis à profit un passage de Scarron; que l'idée principale du sujet de *l'École des Femmes* est tirée aussi d'une *Nouvelle* du même auteur; que, dans *le Misanthrope*, tu as traduit une douzaine de vers de Lucrèce : mais toutes tes grandes productions t'appartiennent; et, sur-tout, l'esprit général qui les distingue n'est qu'à toi. N'est-ce pas toi qui as inventé ce sublime *Misanthrope*, *le Tartufe*, *les Femmes savantes*, et même *l'Avare*, malgré quelques traits de Plaute, que tu as tant surpassé? Quel chef-d'œuvre que cette dernière pièce! Chaque scène est une situation, et l'on a entendu

dire à un avare de bonne foi qu'il y avait beaucoup à profiter dans cet ouvrage, et qu'on en pouvait tirer *d'excellents principes d'économie.*

Et *les Femmes savantes!* Quelle prodigieuse création! quelle richesse d'idées sur un fond qui paraissait si stérile! Quelle variété de caractères! Qu'est-ce qu'on mettra au-dessus du bonhomme Chrysale qui ne permet à Plutarque d'être chez lui que pour garder *ses rabats?* Et cette charmante Martine qui ne dit pas un mot dans son patois qui ne soit plein de sens? Quant à la lecture de Trissotin, elle est bien éloignée de pouvoir perdre aujourd'hui de son mérite : les lecteurs de société retracent souvent la scène de Molière, avec cette différence que les auteurs ne s'y disent pas d'injures, et ne se donnent pas des rendez-vous chez Barbin : ils sont aujourd'hui plus fins et plus polis, et en savent beaucoup davantage.

Oublierons-nous dans *les Femmes savantes* un de ces traits qui confondent? c'est le mot de Vadius, qui, après avoir parlé comme un sage sur la manie de lire ses vers, met gravement la main à la poche, en tire le cahier qui probablement ne le quitte jamais: *voici de petits vers.* C'est un de ces endroits où l'acclamation est universelle: j'ai vu des spectateurs saisis d'une surprise réelle; ils avaient pris Vadius pour le sage de la pièce.

Ces sortes de méprises sont ordinairement des

triomphes pour l'auteur comique : ce fut pourtant une méprise semblable qui contribua beaucoup à faire tomber *le Misanthrope*. Il est dangereux en tout genre d'être trop au-dessus de ses juges ; et nous avons vu que Racine s'en aperçut dans *Britannicus*. On n'en savait pas encore assez pour trouver le sonnet d'Oronte mauvais : ce sonnet d'ailleurs est fait avec tant d'art, il ressemble si fort à ce qu'on appelle de l'esprit, il réussirait tant aujourd'hui dans des soupers qu'on appelle charmants, que je trouve le parterre excusable de s'y être trompé. Mais s'il avait été assez raisonnable pour en savoir gré à l'auteur, je l'admirerais presque autant que Molière.

Cette injustice nous valut *le Médecin malgré lui*. Molière, tu riais bien, je crois, au fond de ton ame, d'être obligé de faire une bonne farce pour faire passer un chef-d'œuvre. Te serais-tu attendu à trouver de nos jours un censeur rigoureux qui reproche amèrement à ton *Misanthrope* de faire rire? Il ne voit pas que le prodige de ton art est d'avoir montré *le Misanthrope*, de manière qu'il n'y a personne, excepté le méchant, qui ne voulût être Alceste avec ses ridicules. Tu honorais la vertu en lui donnant une leçon, et Montausier a répondu il y a long-temps à l'orateur gènevois.

Est-il vrai qu'il a fallu que tu fisses l'apologie du *Tartufe*? Quoi! dans le moment où tu t'élevais au-dessus de ton art et de toi-même, au

lieu de trouver des récompenses, tu as rencontré la persécution ! A-t-on bien compris même de nos jours ce qu'il t'a fallu de courage et de génie pour concevoir le plan de cet ouvrage, et l'exécuter dans un temps où le faux zèle était si puissant, et savait si bien prendre les couleurs de la religion qui le désavoue? C'est dans ce temps que tu as entrepris de porter un coup mortel à l'hypocrisie, qui en effet ne s'en est pas relevée : c'est un vice dont l'extérieur au moins a depuis passé de mode; mais il a été remplacé par l'hypocrisie de *morale*, de *sensibilité*, de *philosophie*, qui elle-même a fait place à l'impudence *révolutionnaire*.

Qui est-ce qui égale Racine dans l'art de peindre l'amour? C'est Molière (dans la proportion que comporte la différence absolue des deux genres). Voyez les scènes des amants dans *le Dépit amoureux*, premier élan de son génie; dans *le Misanthrope*, entendez Alceste s'écrier, *Ah! traîtresse*, quand il ne croit pas un mot de toutes les protestations d'amour que lui fait Célimène, et que pourtant il est enchanté qu'elle les lui fasse; dans *le Tartufe*, relisez toute cette admirable scène où deux amants viennent de se raccommoder, et où l'un des deux, après la paix faite et scellée, dit pour première parole :

Ah çà, n'ai-je pas lieu de me plaindre de vous?

Revoyez cent traits de cette force, et, si vous

avez aimé, vous tomberez aux genoux de Molière, et vous répéterez ce mot de Sadi : *Voilà celui qui sait comme on aime.*

Qui est-ce qui égale Racine dans le dialogue? qui est-ce qui a un aussi grand nombre de ces vers pleins, de ces vers nés, qui n'ont pas pu être autrement qu'ils ne sont, qu'on retient dès qu'on les entend, et que le lecteur croit avoir faits? C'est encore Molière. Quelle foule de vers charmants! quelle facilité! quelle énergie! sur-tout quel naturel! Ne cessons de le dire : le naturel est le charme le plus sûr et le plus durable; c'est lui qui fait vivre les ouvrages, parce que c'est lui qui les fait aimer; c'est le naturel qui rend les écrits des anciens si précieux, parce que, maniant un idiome plus heureux que le nôtre, ils sentaient moins le besoin de l'esprit; c'est le naturel qui distingue le plus les grands écrivains, parce qu'un des caractères du génie est de produire sans effort; c'est le naturel qui a mis La Fontaine, qui n'inventa rien, à côté des génies inventeurs; enfin c'est le naturel qui fait que les *Lettres d'une mère à sa fille* sont quelque chose, et que celles de Balzac, de Voiture, et la déclamation et l'affectation en tout genre, sont, comme dit Sosie, *rien ou peu de chose.*

Les crispins de Regnard, les paysans de Dancourt, font rire au théâtre; Dufrény étincelle d'esprit dans sa tournure originale; *le Joueur* et *le Légataire* sont d'excellentes comédies, *le Glo-*

rieux, *la Métromanie*, et *le Méchant*, ont des beautés d'un autre ordre. Mais rien de tout cela n'est Molière : il a un trait de physionomie qu'on n'attrape point; on le retrouve jusque dans ses moindres farces, qui ont toujours un fond de vérité et de morale. Il plaît autant à la lecture qu'à la représentation, ce qui n'est arrivé qu'à Racine et à lui; et même, de toutes les comédies, celles de Molière sont à peu près les seules que l'on aime à relire. Plus on connaît Molière, plus on l'aime; plus on étudie Molière, plus on l'admire. Après l'avoir blâmé sur quelques articles, on finit par être de son avis : c'est qu'alors on en sait davantage. Les jeunes gens pensent communément qu'il charge trop: j'ai entendu blâmer *le pauvre homme!* répété si souvent. J'ai vu depuis précisément la même scène, et plus forte encore; et j'ai compris que, lorsqu'on peignait des originaux pris dans la nature, et non pas, comme autrefois, des êtres imaginaires, l'on ne pouvait guère charger ni les ridicules ni les passions.

SECTION II.

Précis sur différentes Pièces de Molière.

Après l'avoir caractérisé en général, jetons un coup d'œil rapide sur chacune de ses pièces ou du moins sur le plus grand nombre, car toutes ne sont pas dignes de lui. *Mélicerte*, *la Princesse d'Élide*, *les Amants magnifiques*, ne sont pas

des comédies; ce sont des ouvrages de commande, des fêtes pour la cour, où l'on ne retrouve rien de Molière. Un écrivain supérieur est quelquefois obligé de descendre à ces sortes d'ouvrages, qui ont pour objet de faire valoir d'autres talents que les siens, en amenant des danses, des chants et des spectacles. On ferait peut-être mieux de ne pas lui demander ce que tout le monde peut faire, et ce qui ne peut compromettre que lui; mais en ce genre, comme dans tout autre, il n'est pas rare d'employer les grands hommes aux petites choses, et les petits hommes aux grandes : l'on envoyait Villars faire la paix avec Cavalier, et Tallard combattre Eugène et Marlborough. Ainsi, le génie est forcé de sacrifier sa gloire pour obtenir la protection ; et si Molière n'eût pas arrangé des ballets pour la cour, peut-être que *le Tartufe* n'aurait pas trouvé un protecteur dans Louis XIV.

Au reste quoique le talent n'aime pas à être commandé, il se tire quelquefois heureusement de cette espèce de contrainte; et si l'auteur de *Zaïre* ne se retrouve pas dans *le Temple de la Gloire* et dans *la Princesse de Navarre*, qui ont passé avec les fêtes où ils ont été représentés, Racine fit *Bérénice* pour madame Henriette, *Athalie* pour Saint-Cyr; et Molière, à qui l'on ne donna que quinze jours pour composer et faire apprendre *les Fâcheux*, qui furent joués à Vaux

devant le roi, n'en fit pas à la vérité un ouvrage régulier, puisqu'il n'y a ni plan ni intrigue, mais du moins la meilleure de ces pièces qu'on appelle *comédies à tiroir*. Chaque scène est un chef-d'œuvre: c'est une suite d'originaux supérieurement peints. La partie de chasse et la partie de piquet sont des prodiges de l'art de raconter en vers. L'homme qui veut mettre toute la France en ports de mer est la meilleure critique de la folie des faiseurs de projets. La dispute des deux femmes sur cette question si souvent agitée, s'il faut qu'un véritable amant soit jaloux ou ne soit pas jaloux, est le sujet d'une scène charmante, pleine d'esprit et de raison, et qui montre ce que pouvaient devenir, sous la plume d'un grand écrivain, ces questions de l'ancienne cour d'amour, qui étaient si ridicules quand Richelieu les faisait traiter devant lui dans la forme des thèses de théologie.

Molière ne fut pas si heureux dans *le Prince jaloux* ou *D. Garcie de Navarre*, espèce de tragi-comédie, mauvais genre qui était fort à la mode, et qu'il eut la faiblesse d'essayer, parce que ses ennemis lui avaient reproché de ne pas savoir travailler dans *le genre sérieux*. On appelait ainsi un mélange de conversations et d'aventures de roman que la galanterie espagnole avait mis en vogue, comme on donnait le nom de comédies à des farces extravagantes.

Molière, qui avait un talent trop vrai pour

réussir dans un genre faux, apprit depuis à ses détracteurs, quand il fit *le Misanthrope*, *le Tartufe* et *les Femmes savantes*, que les comédies de caractère et de mœurs étaient le vrai *genre sérieux*: mais il ne leur apprit pas à y réussir comme lui.

Il faut bien lui pardonner si dans ses deux premières pièces, *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, il suivit la route vulgaire avant d'en frayer une nouvelle. Les ressorts forcés et la multiplicité d'incidents dénués de toute vraisemblance excluent ces deux pièces du rang des bonnes comédies. Il y a même une inconséquence marquée dans le plan de *l'Étourdi*; c'est que, son valet ne lui faisant point part des fourberies qu'il médite, il est tout simple que le maître les traverse sans être taxé d'étourderie. On voit trop que l'auteur voulait à toute force amener *des contre-temps*: aussi a-t-il joint ce titre à celui de *l'Étourdi*; ce qui ne répare point le vice du sujet. Mais si les plans de Molière étaient encore aussi défectueux que ceux de ses contemporains, il avait déja sur eux un grand avantage : c'était un dialogue plus naturel et plus raisonnable, et un style de meilleur goût. Ce mérite et la gaieté du rôle de Mascarille ont soutenu cette pièce au théâtre, malgré tous ses défauts. Il n'y en a pas moins dans *le Dépit amoureux*. Le sujet est absolument incroyable: toute l'intrigue roule sur une supposition inadmissible, qu'un homme s'imagine etre marié avec la femme qu'il aime, le lui soutienne à elle-même,

et soit marié en effet avec une autre. Dans l'état des choses tel que l'auteur l'établit, et tel que la décence ne permet pas même de le rapporter ici, cette méprise est impossible. Il fallait que l'on fût bien accoutumé à compter pour rien le bon sens et les bienséances, puisque la plupart des pièces du temps n'étaient ni plus vraisemblables ni plus décentes. C'est pourtant dans cet ouvrage, dont le fond est si vicieux, que Molière fit voir les premiers traits du talent qui lui était propre. Deux scènes dont il n'y avait point de modèle, et que lui seul pouvait faire, celles de la brouillerie des deux amants, et du valet avec la suivante, annonçaient l'homme qui allait ramener la comédie à son but, à l'imitation de la nature. Elles sont si parfaites, à deux ou trois vers près, qu'elles ont suffi pour faire vivre l'ouvrage, et ces deux scènes valent mieux que beaucoup de comédies.

Dès son troisième ouvrage, il sortit entièrement de la route tracée, et en ouvrit une où personne n'osa le suivre. *Les Précieuses ridicules*, quoique ce ne fût qu'un acte sans intrigue, firent une véritable révolution : l'on vit pour la première fois sur la scène le tableau d'un ridicule réel, et la critique de la société. Elles furent jouées quatre mois de suite avec le plus grand succès. Le jargon des mauvais romans, qui était devenu celui du beau monde, le galimatias sentimental, le phébus des conversations, les compliments en métaphores et en énigmes, la galan-

terie ampoulée, la recherche des jeux de mots, toute cette malheureuse dépense d'esprit pour n'avoir pas le sens commun, fut foudroyée d'un seul coup. Un comédien corrigea la cour et la ville, et fit voir que c'est le bon esprit qui enseigne le bon ton, que ceux qu'on appelle les gens du monde croient posséder exclusivement. Il fallut convenir que Molière avait raison; et quand il montra le miroir, il fit rougir ceux qui s'y regardaient. Tout ce qu'il avait censuré disparut bientôt, excepté les jeux de mots, sorte d'esprit trop commode pour que ceux qui n'en ont pas d'autre puissent se résoudre à y renoncer.

Quand on lit ce passage de Molière, « La belle « chose de faire entrer aux conversations du Louvre « de vieilles équivoques ramassées parmi les boues « des Halles et de la place Maubert! La jolie fa- « çon de plaisanter pour les courtisans! et qu'un « homme montre d'esprit lorsqu'il vient vous dire: « *Madame, vous êtes dans la place Royale, et* « *tout le monde vous voit de trois lieues de Paris,* « *car chacun vous voit de bon œil,* à cause que « Bonneuil est un village à trois lieues de Paris: « cela n'est-il pas bien galant et bien spirituel? » ne dirait-on pas que ce morceau a été écrit hier?

Il faut sans doute estimer le grand sens de ce vieillard qui, à la représentation des *Précieuses*, cria du milieu du parterre: *Courage, Molière! voilà la bonne comédie.* Mais en vérité j'admire Ménage, qui en sortant dit à Chapelain: *Monsieur,*

nous admirions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être si finement et si justement critiquées. Le mot de l'homme du parterre n'était que le suffrage de la raison; l'autre était le sacrifice de l'amour-propre, et le plus grand triomphe de la vérité.

Si Molière, après avoir connu la vraie comédie, revint encore au bas comique dans son *Sganarelle*, qui ne se joue plus; si l'on en revoit quelques traces dans de meilleures pièces, surtout dans les scènes de valets, il faut l'attribuer au métier qu'il faisait, aux circonstances où il se trouvait, à l'habitude de jouer avec des acteurs accoutumés depuis long-temps à divertir la populace en la servant selon son goût. L'homme de génie était aussi chef de troupe, et les principes de l'un étaient quelquefois subordonnés aux intérêts de l'autre. C'est dans ce temps qu'il fit quelques-unes de ces petites pièces que lui-même condamna depuis à l'oubli, et dont il ne reste que les titres, *le Docteur amoureux, le Maître d'école, les Docteurs rivaux. L'École des Maris* fut le premier pas qu'il fit dans la science de l'intrigue. Ce n'est pas, comme dans *Sganarelle*, un amas d'incidents arrangés sans vraisemblance pour produire des méprises sans effet; c'est une pièce parfaitement intriguée, où le jaloux est dupé sans être un sot, où la finesse réussit parce qu'elle ressemble à la bonne foi, et où celui qu'on trompe n'est jamais plus heureux

que lorsqu'il est trompé. Bocace et d'Ouville en ont fourni les situations principales; mais ce qu'on emprunte d'un conte diminue seulement le mérite de l'invention sans ôter rien au mérite de l'ensemble dramatique, dont la difficulté est sans comparaison plus grande. De plus, il y a ici, ce qui alors n'était pas plus connu, de la morale et des caractères. Le contraste des deux tuteurs, dont l'un traite sa pupille et sa future avec une indulgence raisonnable, et l'autre avec une rigueur outrée et bizarre; ce contraste, dont les effets sont très-comiques, donne une leçon très-sérieuse et sagement adaptée au système de nos mœurs, qui, accordant aux femmes une liberté décente, rend inconséquents et absurdes ceux qui voudraient faire de l'esclavage le garant de la vertu. Quand Lisette dit si gaiement:

En effet, tous ces soins sont des choses infames.
Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes?
Car on dit qu'on les tient esclaves en ce lieu,
Et que c'est pour cela qu'ils sont maudits de Dieu,

Lisette fait rire; mais, tout en riant, elle dit une chose très-sensée, et ne fait que confirmer en style de soubrette ce qu'Ariste a dit en homme sage. En effet, du moment où les femmes sont libres parmi nous, sur la foi de leur éducation et de leur honnêteté, il est sûr que des précautions tyranniques sont une marque de mépris pour elles; et, sans parler de l'injustice et de l'offense,

quelle contradiction plus choquante que de commencer par les avilir pour leur donner des sentiments de vertu! Point de milieu : il faut, ou les renfermer comme font les Turcs, ou s'y fier comme font les Français. C'est ce que signifie cette saillie de Lisette; et il faut être Molière pour donner tant de raison à une soubrette.

Le dénouement achève la leçon. La pupille d'Ariste, qu'il a eu soin de ne point gêner sur les goûts innocents de son âge, tient une conduite irréprochable, et finit par épouser son tuteur. L'autre, qu'on a traitée en esclave, risque des démarches aussi hardies que dangereuses, que sa situation excuse, et que la probité de son amant justifie. Elle l'épouse aussi; mais on voit tout ce qu'elle avait à craindre s'il n'eût pas été honnête homme, et que ce surveillant intraitable, qui se croyait le modèle des instituteurs, n'allait à rien moins qu'à causer la perte entière d'une jeune personne confiée à ses soins, et qu'il voulait épouser. De tels ouvrages sont l'école du monde, et leur utilité se perpétue avec eux. Mais, si la bonne comédie peut se glorifier de ce beau titre, c'est à Molière qu'elle le doit.

L'Ecole des Femmes n'est pas moins instructive : la conduite n'en est pas si régulière, mais le comique en est plus fort. L'auteur a indiqué lui-même le défaut le plus sensible de sa pièce, par ce vers que dit Horace au vieil Arnolphe, lorsqu'il le rencontre dans la rue pour la troi-

sième fois :

La place m'est heureuse à vous y *rencontrer*.

Faire *rencontrer* ainsi Horace et Arnolphe à point nommé, trois fois de suite, c'est trop montrer le besoin qu'on en a pour les confidences qui font aller la pièce; comme aussi le besoin d'un dénouement se fait trop sentir par l'arrivée des deux vieillards, l'un père d'Horace, et l'autre père d'Agnès, qui ne viennent au cinquième acte que pour faire un mariage. On a beau abréger au théâtre le long roman qu'ils racontent en dialogue pour expliquer leurs aventures, j'ai toujours vu qu'on n'écoutait même pas le peu qu'on en dit, parce que l'on est d'accord avec l'auteur pour ôter Agnès des mains d'Arnolphe, n'importe comment, et la donner au jeune homme qu'elle aime. On a reproché à Molière quelques dénouements semblables : c'est un défaut sans doute, et il faut tâcher de l'éviter; mais je crois cette partie bien moins importante dans la comédie que dans la tragédie. Comme celle-ci offre de grands intérêts à démêler, on fait la plus sérieuse attention à la manière dont l'action se termine; mais comme dans la comédie il ne s'agit ordinairement que d'un mariage en dernier résultat, divertissez pendant cinq actes, et amenez le mariage comme il vous plaira, le spectateur ne s'y rendra pas difficile, et je garantis le succès.

Le choix d'une place publique pour le lieu de

la scène occasione aussi quelques autres invraisemblances, par exemple, celle du sermon sur les devoirs du mariage, qu'Arnolphe devait faire dans sa maison bien plus naturellement que dans la rue; mais ce sermon est d'un sérieux si plaisant, d'une tournure si originale, qu'il importe peu où il se fasse, pourvu qu'on l'entende.

Les défauts dont je viens de parler disparaissent au milieu du bon comique et de la vraie gaieté dont cette pièce est remplie. Situations, caractères, incidents, dialogue, tout concourt à ce grand objet de la comédie, d'instruire en divertissant. Il n'y a point d'auteur qui fasse plus rire et qui fasse plus penser : quelle réunion plus heureuse et plus sûre! et si la vérité est par elle-même triste et sévère, quel art charmant que celui qui la rend si agréable! Le rire est, sans doute, l'assaisonnement de l'instruction et l'antidote de l'ennui; mais il y a au théâtre plusieurs sortes de rire. Il y a d'abord le rire qui naît des méprises, des saillies, des facéties, et qui ne tient qu'à la gaieté : c'est le plus souvent celui de Regnard. Quand le Ménechme provincial est pris pour son frère l'officier par un créancier importun qui se dit syndic et marguillier, et qu'impatienté de ses poursuites, il dit à Valentin,

Laissez-moi lui couper le nez,

et que Valentin répond froidement,

Laissez-le aller :
Que feriez-vous, monsieur, du nez d'un marguillier?

la méprise et le mot font rire, et l'on dit : Que cela est gai! Il y a ensuite le gros rire qu'excite la farce; Patelin, par exemple, lorsqu'il contrefait le malade, et que, feignant de prendre M. Guillaume pour son apothicaire, il lui dit : « Ne me donnez plus de ces vilaines pilules; elles « ont failli me faire rendre l'ame, » et que M. Guillaume, toujours occupé de son affaire, répond brusquement : « Eh! je voudrais qu'elles t'eus« sent fait rendre mon drap. » On rit, et l'on dit : Que cela est bouffon! Il y a même encore le rire qu'excite le burlesque, tel que D. Japhet, quand il appelle son valet :

Don Pascal Zapata,
Ou Zapata Pascal, car il n'importe guère
Que Pascal soit devant, ou Pascal soit derrière.

On rit, et l'on dit : Que cela est fou! Je ne sais si je dois parler du sourire que fait venir au bord des lèvres la finesse des petits aperçus, tels que ceux de Marivaux; car celui-là est si froid, qu'il se concilie fort bien avec le bâillement. Enfin, il y a le rire né de cet excellent comique qui montre le ridicule de nos faiblesses et de nos travers, et qui fait qu'après avoir ri de bon cœur, on dit à part soi : Que cela est vrai! Ainsi, lorsqu'on voit Arnolphe, bien convaincu qu'Agnès aime Horace, faire aux pieds d'une enfant cent

extravagances ; quand on l'entend la conjurer d'avoir de l'amour pour lui, lui dire,

Mon pauvre petit cœur, tu le peux si tu veux.
Écoute seulement ce soupir amoureux;
Vois ce regard mourant, contemple ma personne,
Et quitte ce morveux, et l'amour qu'il te donne.
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi;
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi.
....

Quand ce barbon jaloux va jusqu'à dire à cette même enfant, qu'il faisait trembler un moment auparavant,

Tout comme tu voudras tu pourras te conduire:
Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire.

Quand, tout honteux lui-même de s'oublier à ce point, il se dit à part,

Jusqu'où la passion peut-elle faire aller!

et que, malgré cette réflexion si juste, il continue,

Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler.
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?

tout le monde éclate de rire à la vue d'une pareille folie. Mais ce n'est pas tout; la réflexion vous dit un moment après : Voilà pourtant à quel excès de délire et d'avilissement on peut se porter, quand on est assez faible pour aimer dans

un âge où il faut laisser l'amour aux jeunes gens. La leçon est importante; elle pourrait fournir un beau chapitre de morale, mais aurait-il l'effet de la scène de Molière ?

Le sujet de *l'École des Femmes* contient une autre instruction non moins utile. L'auteur avait fait voir, dans *l'École des Maris*, l'imprudence et le danger d'élever les jeunes personnes dans une contrainte trop rigoureuse : il fait voir ici ce qu'on risque à les élever dans l'ignorance, et à se persuader qu'en leur ôtant toute connaissance et toute lumière on leur donnera d'autant plus de sagesse qu'elles auront moins d'esprit. L'idée de ce système absurde, qui est celui d'Arnolphe, se trouve dans une nouvelle de Scarron, tirée de l'espagnol, qui a pour titre *la Précaution inutile*. Un gentilhomme grenadin, nommé D. Pèdre, est précisément dans les mêmes préjugés qu'Arnolphe. Il fait élever sa future dans l'imbécillité la plus complète; il tient à peu près les mêmes propos qu'Arnolphe, et une femme de fort bon sens les combat à peu près par les mêmes motifs que fait valoir l'ami d'Arnolphe, l'homme raisonnable de la pièce, si ce n'est que dans Molière le pour et le contre est développé avec une supériorité de style et de comique dont Scarron ne pouvait pas approcher. Il y a pourtant dans ce dernier un trait d'humeur et de caractère que Molière a jugé assez bon pour se l'approprier. J'aimerais mieux, dit le gentilhomme espagnol,

une femme laide et qui serait fort sotte, qu'une fort belle qui aurait de l'esprit. Et, dans *l'École des Femmes*, Chrysale dit :

> Une femme stupide est donc votre marotte !

Arnolphe répond :

> Tant, que j'aimerais mieux une laide fort sotte
> Qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit.

Rien n'est plus propre à la comédie que ces sortes de personnages, en qui un principe faux est devenu un travers d'esprit habituel, et qui sont au point d'être dans l'ordre moral ce que les corps contrefaits sont dans l'ordre physique. Il arrive à notre Grenadin de Scarron ce qui doit arriver; car il est clair que, pour suivre son devoir, il faut au moins le connaître, mais que, pour s'en écarter, il n'est pas nécessaire de rien savoir. Aussi, quand il se trouve la dupe de la bêtise de sa femme, il est avec elle dans le même cas que le jaloux Arnolphe avec Agnès : il ne lui reste pas même le droit de faire des reproches, puisqu'on n'est pas à portée de les comprendre. C'est une des sources du comique de la pièce, que cette ignorance ingénue d'Agnès, qui fait très-naïvement des aveux qui mettent Arnolphe au désespoir, sans qu'il puisse même se plaindre d'elle. Et quand elle a tout conté, et qu'il lui dit, en parlant du jeune Horace,

Mais pour guérir du mal qu'il dit qui le possède,
N'a-t-il pas exigé de vous d'autre remède?

elle répond :

Non : vous pouvez juger, s'il en eût demandé,
Que, pour le secourir, j'aurais tout accordé.

Ce dernier trait est le plus fort de vérité et de morale; car, quoiqu'elle dise la chose la plus étrange dans la bouche d'une jeune fille, on sent qu'il est impossible qu'elle réponde autrement. Tout ce rôle d'Agnès est soutenu d'un bout à l'autre avec la même perfection. Il n'y a pas un mot qui ne soit de la plus grande ingénuité, et en même temps de l'effet le plus saillant : tout est à la fois et de caractère et de situation, et cette réunion est le comble de l'art. La lettre qu'elle écrit à Horace est admirable : ce n'est autre chose que le premier instinct, le premier aperçu d'une ame neuve et sensible; et la manière dont elle parle de son ignorance fait voir que cette ignorance n'est chez elle qu'un défaut d'éducation, et nullement un défaut d'esprit; et que, si on ne lui a rien appris, on n'a pas pu du moins en faire une sotte. Quelle leçon elle donne au tuteur qui l'a si mal élevée, lorsqu'il lui reproche les soins qu'il a pris de son enfance!

Vous avez là-dedans bien opéré vraiment,
Et m'avez fait en tout instruire joliment!
Croit-on que je me flatte, et qu'enfin dans ma tête
Je ne juge pas bien que je suis une bête!

On voit qu'en dépit d'Arnolphe, elle ne l'est pas tant qu'il l'aurait voulu; et chaque réplique de cette enfant qui ne sait rien le confond et lui ferme la bouche par la seule force du simple bon sens. Quand elle veut s'en aller avec Horace, qui lui a promis de l'épouser, son jaloux lui fait une querelle épouvantable. Elle ne répond à toutes ses injures que par des raisons très-concluantes.

AGNÈS.

Pourquoi me criez-vous?

ARNOLPHE.

J'ai grand tort en effet.

AGNÈS.

Je n'entends point de mal dans tout ce que j'ai fait.

ARNOLPHE.

Suivre un galant n'est pas une action infame?

AGNÈS.

C'est un homme qui dit qu'il me veut pour sa femme.
J'ai suivi vos leçons, et vous m'avez prêché
Qu'il faut se marier pour ôter le péché.

ARNOLPHE.

Oui: mais pour femme moi je prétendais vous prendre,
Et je vous l'avais fait, me semble, assez entendre.

AGNÈS.

Oui; mais, à vous parler franchement entre nous,
Il est plus pour cela selon mon goût que vous.
Chez vous le mariage est fâcheux et pénible,
Et vos discours en font une image terrible.

Mais las! il le fait, lui, si rempli de plaisirs,
Que de se marier il donne des désirs.

ARNOLPHE.

Ah! c'est que vous l'aimez, traîtresse.

AGNÈS.

Oui, je l'aime.

ARNOLPHE.

Et vous avez le front de le dire à moi-même?

AGNÈS.

Et pourquoi, s'il est vrai, ne le dirais-je pas?

ARNOLPHE.

Le deviez-vous aimer, impertinente!

AGNÈS.

Hélas!
Est-ce que j'en puis mais? Lui seul en est la cause,
Et je n'y songeais pas lorsque se fit la chose.

ARNOLPHE.

Mais il fallait chasser cet amoureux désir.

AGNÈS.

Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir!

ARNOLPHE.

Et ne saviez-vous pas que c'était me déplaire?

AGNÈS.

Moi? point du tout. Quel mal cela vous peut-il faire?

ARNOLPHE.

Il est vrai, j'ai sujet d'en être réjoui.
Vous ne m'aimez donc pas à ce compte?

AGNÈS.

Vous?

ARNOLPHE.

Oui.

AGNÈS.

Hélas! non.

ARNOLPHE.

Comment, non!

AGNÈS.

Voulez-vous que je mente?

ARNOLPHE.

Pourquoi ne m'aimer pas, madame l'impudente?

AGNÈS.

Mon Dieu! ce n'est pas moi que vous devez blâmer.
Que ne vous êtes-vous comme lui fait aimer?
Je ne vous en ai pas empêché, que je pense.

ARNOLPHE.

Je m'y suis efforcé de toute ma puissance.
Mais les soins que j'ai pris, je les ai perdus tous.

AGNÈS.

Vraiment il en sait donc là-dessus plus que vous;
Car à se faire aimer il n'a point eu de peine.

Quel dialogue! et quelle naïveté de langage unie à la plus grande force de raison! Il n'y avait, avant Molière, aucun exemple de ce comique-là. Celui qui dit, *Pourquoi ne m'aimer pas?* c'est celui-là qui est un sot, malgré son âge et son expérience; et celle qui répond, *Que ne vous êtes-vous fait aimer?* dit ce qu'il y a de

mieux à dire. Toute la philosophie du monde ne trouverait rien de meilleur, et ne pourrait que commenter ce que l'instinct d'un enfant de seize ans a deviné.

Il n'y a pas jusqu'à ces deux pauvres gens, Alain et Georgette, choisis par Arnolphe comme les plus imbécilles de leur village, qui n'aient à leur manière la sorte de bon sens qui leur convient. Il faut les entendre, après la peur effroyable qu'il leur a faite, quand il a su les visites d'Horace.

GEORGETTE.

Mon Dieu! qu'il est terrible!
Ses regards m'ont fait peur, mais une peur horrible;
Et jamais je ne vis un plus hideux chrétien.

ALAIN.

Ce monsieur l'a fâché; je te le disais bien.

GEORGETTE.

Mais que diantre est-ce là, qu'avec tant de rudesse,
Il nous fait au logis garder notre maîtresse?
D'où vient qu'à tout le monde il veut tant la cacher,
Et qu'il ne saurait voir personne en approcher?

ALAIN.

C'est que cette action le met en jalousie.

GEORGETTE.

Mais d'où vient qu'il est pris de cette fantaisie?

ALAIN.

Cela vient.... cela vient de ce qu'il est jaloux.

GEORGETTE.

Oui: mais pourquoi l'est-il? et pourquoi ce courroux?

ALAIN.

C'est que la jalousie..... Entends-tu bien, Georgette?
Est une chose.... là.... qui fait qu'on s'inquiète,
Et qui chasse les gens d'autour d'une maison.

Le pauvre Alain ne doit pas être bien fort sur les définitions morales: cependant la jalousie ne lui est pas inconnue; et, n'en sachant pas assez pour en expliquer le principe, il se jette au moins sur les effets qu'il en a vus; et, comme le plus sensible de tous, c'est qu'un jaloux écarte tout le monde autant qu'il peut, ce qui lui vient d'abord à l'esprit après qu'il a bien cherché, c'est cette idée, dont on ne peut s'empêcher de rire par réflexion, que la jalousie *est une chose qui chasse les gens d'autour d'une maison*: ce qui est très-vrai en soi-même, pas mal trouvé pour Alain, et fort bien exprimé à sa manière.

Je suis fort loin de vouloir insister sur tous les mots remarquables de cette pièce: il y en a presque autant que de vers. Mais je ne puis m'empêcher de citer encore une de ces saillies si frappantes de vérité, qu'elles paraissent très-faciles à trouver, et en même temps si originales et si gaies, qu'on félicite l'auteur de les avoir rencontrées. Quand Arnolphe, qui a vu Horace encore enfant, est instruit que cet Horace est son rival, il s'écrie douloureusement:

Aurais-je deviné, quand je l'ai vu petit,
Qu'il croîtrait pour cela?

Assurément tout autre que lui trouverait fort simple ce qui lui paraît si extraordinaire; et c'est ce qui rend ce mot si comique: Arnolphe est vivement affecté, et ce qu'il y a de plus commun lui paraît monstrueux. C'est la nature prise sur le fait; et cette expression si naïve, *qu'il croîtrait pour cela?*.... est d'un bonheur! Qu'on juge ce qu'est un écrivain dont presque tous les vers (dans ses bonnes pièces), analysés ainsi, occasioneraient les mêmes exclamations!

Quant au comique de situation, « la beauté « du sujet de *l'École des Femmes consiste sur-tout* « *dans les confidences perpétuelles que fait Ho-* « *race au seigneur Arnolphe;* et ce qui doit pa- « raître le plus plaisant, c'est qu'un homme qui « a de l'esprit, et qui est averti de tout par une « innocente qui est sa maîtresse, et par un étourdi « qui est son rival, ne puisse avec cela éviter ce « qui lui arrive. » Cette remarque n'est point de moi; elle est d'un homme qui devait s'y connaître mieux que personne, de Molière lui-même, qui s'exprime ainsi mot à mot par la bouche d'un des personnages de *la Critique de l'École des Femmes*, petite pièce fort jolie, qu'il composa pour répondre à ses censeurs, et qui fut jouée avec beaucoup de succès. On peut s'imaginer combien ils se récrièrent sur *l'amour-propre* d'un auteur qui faisait sur le théâtre son apologie, et même son éloge: mais n'est-il pas plaisant que d'ignorants barbouilleurs, qui ont assez d'amour-

propre pour régenter devant le public un homme qui en sait cent fois plus qu'eux, ne veuillent pas qu'il en ait assez pour prétendre qu'il sait son métier un peu mieux que ceux qui se chargent de le lui enseigner? Amour-propre pour amour-propre, lequel est le plus excusable? Ce qui est certain, c'est que l'un ne produit guère que des sottises et des impertinences, et que l'autre produit l'instruction. Un grand artiste qui parle de son art répand toujours plus ou moins de lumière. Aussi les critiques qu'on a faites des bons écrivains sont oubliées, et leurs réponses sont encore lues avec fruit.

On reprocha sans doute à Molière de *défendre son talent;* mais en le défendant il en donna de nouvelles preuves, et on l'avait attaqué avec indécence. Je conçois bien que les contemporains pardonnent plus volontiers à l'amour-propre des sots qui attaquent qu'à celui de l'homme supérieur qui se défend : les uns ne font qu'oublier leur faiblesse; l'autre fait souvenir de sa force. Mais la postérité, qui n'est jalouse de personne, en juge tout autrement; elle profite de tout ce qu'on lui a laissé de bon, sans croire que l'auteur ait été obligé, plus que les autres hommes, de se dépouiller de tout amour de soi-même. De quoi s'agit-il sur-tout? D'avoir raison. Et Molière a-t-il eu tort de faire une pièce très-gaie, où il se moque très-spirituellement de ceux qui avaient cru se moquer de lui? Il introduit sur la scène

une *Précieuse* qui en arrivant se jette sur un fauteuil, prête à s'évanouir d'un *mal de cœur affreux*, pour avoir vu cette méchante *rapsodie de l'École des Femmes*. Elle est soutenue d'un de ces marquis turlupins que Molière avait joués déjà dans *les Précieuses*, en y faisant voir des valets qui étaient les singes de leurs maîtres. Plusieurs s'étaient déchaînés contre *l'École des Femmes*, prétendant que toutes les règles y étaient violées; car alors il était de mode de les réclamer avec pédantisme, comme aujourd'hui de les rejeter avec extravagance. Un homme de la cour avait affecté de sortir du théâtre au second acte, en criant au scandale. Molière se vengea en peintre; il s'amusa à dessiner ses ennemis, et fit rire de leur portrait. Il peignit leur étourderie étudiée, *leurs grands airs*, leur froid persiflage, leur suffisance, leurs grands éclats de rire, leurs plates railleries. Il leur associa un M. Lisidor, auteur jaloux, qui, avec un ton fort discret et fort ménagé, finit par dire plus de mal que personne de *la pièce* de Molière. Enfin, il leur opposa un homme raisonnable, qui parle très-pertinemment, et fait toucher au doigt le ridicule et la déraison des détracteurs.

Molière revint encore aux marquis dans *l'Impromptu de Versailles*, petite pièce du moment, qui divertit beaucoup Louis XIV et toute la cour. C'est là qu'il se fait dire : « Quoi! toujours des « marquis! » et il répond : « Oui, toujours des

« marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne « pour un caractère agréable de théâtre? Le mar- « quis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; « et comme dans toutes les pièces anciennes on « voit toujours un valet bouffon qui fait rire les « auditeurs, de même maintenant il faut toujours « un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. »

Les Précieuses avaient déja valu à leur auteur plus d'une satire. Un sieur de Saumaize fit *les véritables Précieuses;* car il est bon d'observer qu'originairement ce mot, bien loin d'avoir une acception désavantageuse, signifiait une femme d'un mérite distingué et de très-bonne compagnie. Quand Molière se moqua de la prétention et de l'abus, il se crut obligé de les distinguer de la chose même; et non content d'énoncer cette distinction dans le titre de la pièce, il déclara dans sa préface qu'il respectait *les véritables précieuses.* Mais comme en effet presque toutes alors étaient fort ridicules, le nom changea de signification et n'exprima plus qu'un ridicule. Il s'étendit même à d'autres objets, et l'on dit depuis, non-seulement une femme *précieuse*, mais un style *précieux*, un ton *précieux*, toutes les fois que l'on voulut désigner l'affectation d'être agréable. Ainsi l'ouvrage de Molière fit un changement dans la langue comme dans les mœurs; et ce qui était une louange devint une censure.

Mais le grand succès de *l'École des Femmes*, celui des deux pièces qui la suivirent, et la sa-

tisfaction qu'en témoigna Louis XIV, dont le bon esprit goûtait celui de Molière, et qui n'était pas fâché qu'on l'amusât des travers de ses courtisans, excitèrent bien un autre déchaînement contre le poëte comique. On vit paraître successivement *la Vengeance des Marquis*, par de Villiers; *Zélinde* ou *la Critique de la critique*, par Visé; et *le Portrait du Peintre*, par Boursault. Les mauvais écrivains ne manquent jamais de se réunir contre le talent, sans songer que cette réunion même prouve sa supériorité. De Villiers, comédien de l'hôtel de Bourgogne, vengeait l'injure de tous ses camarades, que Molière avait joués dans *l'Impromptu de Versailles*, où il contrefaisait leur déclamation emphatique. Ainsi il y avait non-seulement querelle d'auteur à auteur, mais de théâtre à théâtre. Visé, comme auteur de mauvaises comédies, et, de plus, écrivain de *Nouvelles*, espèce de journal qui précéda *le Mercure*, avait un double titre pour déchirer Molière. Il en était jaloux comme s'il eût pu être son rival, et le critiquait comme s'il avait eu le droit d'être son juge. A l'égard de Boursault, on est fâché de trouver son nom parmi les détracteurs d'un grand homme. Il avait de l'esprit et du talent, et ce qui le prouve, c'est qu'on joue encore deux de ses pièces avec succès, *Ésope à la cour* et *le Mercure galant*. Mais on lui persuada que c'était lui que Molière avait eu en vue dans le rôle de Lisidor, et il fit contre lui *le Portrait du Peintre*. Toutes

ces satires ne firent pas grande fortune. Dans *l'Impromptu de Versailles*, Molière, emporté par ses ressentiments, eut le tort inexcusable de nommer Boursault; et quoiqu'il ne l'attaque que du côté de l'esprit, ce n'en est pas moins une violation des bienséances du théâtre et des lois de la société. La comédie est faite pour instruire tout le monde et n'attaquer personne : chacun peut en prendre sa part; mais il ne faut la faire à qui que ce soit. Il est vrai que les ennemis de Molière lui en avaient donné l'exemple; mais il n'était pas fait pour le suivre.

Visé fut celui de tous qui se déchaîna contre lui avec le plus de fureur. Il ne put parvenir à faire jouer sa *Zélinde;* mais il est curieux de voir de quelles armes se sert ce *galant homme* (qui fut depuis le fondateur du *Mercure galant*), dans une *Lettre sur les affaires du théâtre.* Il ne prétendait à rien moins qu'à soulever toute la noblesse de France contre Molière, et à le rendre coupable du crime de lèse-majesté. Voici comme il soutient cette belle accusation.

« Pour ce qui est des marquis, ils se vengent « assez par leur prudent silence, et font voir « qu'ils ont beaucoup d'esprit, en ne l'estimant « pas assez pour se soucier de ce qu'il a dit contre « eux. Ce n'est pas que la gloire de l'état ne les « eût obligés à se plaindre, puisque c'est tourner « le royaume en ridicule, railler toute la no- « blesse, et rendre méprisables, non-seulement à

« tous les Français, mais encore à tous les étran-« gers, des noms éclatants, pour qui l'on devrait « avoir du respect.

« Quoique cette faute ne soit pas pardonnable, « elle en renferme une autre qui l'est bien moins, « et sur laquelle je veux croire que la prudence « de Molière n'a pas fait réflexion. Lorsqu'il joue « toute la cour, et qu'il n'épargne que l'auguste « personne du roi, que l'éclat de son mérite rend « plus considérable que celui de son trône, il ne « s'aperçoit pas que cet incomparable monarque « est toujours accompagné des gens qu'il veut « rendre ridicules; que ce sont eux qui forment « sa cour; que c'est avec eux qu'il se divertit; « que c'est avec eux qu'il s'entretient, et que c'est « avec eux qu'il donne de la terreur à ses ennemis. « C'est pourquoi Molière devrait plutôt travailler « à nous faire voir qu'ils sont tous des héros, « puisque le prince est toujours au milieu d'eux, « et qu'il en est comme le chef, que de nous en « faire voir des portraits ridicules.

« Il ne suffit pas de garder le respect que nous « devons au *demi-dieu* qui nous gouverne, il « faut épargner ceux qui ont le glorieux avantage « de l'approcher, et ne pas jouer ceux qu'il ho-« nore de son estime. »

Les raisonnements de ce Visé sont aussi forts que ses intentions sont loyales. Il veut que des personnages de comédie soient *tous des héros*, parce que ce sont des gens de cour; il veut qu'ils

ne puissent pas être *ridicules*, parce que ce sont des gentilshommes; il veut que chacun d'eux prenne Molière à partie, et il ne songe pas que des peintures générales ne peuvent jamais offenser personne. Il serait superflu d'opposer des vérités trop connues à une déclamation trop absurde: je ne l'ai citée que pour faire voir qu'en tout temps les mauvais critiques ont été aussi des hommes très-méchants, et que, non contents de dénigrer l'ouvrage, ils se croient tout permis pour perdre l'auteur. Apparemment l'animosité de Visé avait augmenté avec les succès de Molière; car dans un autre passage de ses *Nouvelles*, imprimé un an auparavant, il avait mêlé beaucoup d'éloges à ses critiques. Il est vrai que ses louanges n'étaient pas toujours flatteuses; par exemple, lorsqu'en disant beaucoup de bien de *l'École des Maris* il la place après *les Visionnaires* de Desmarets, et lorsqu'il regarde *Sganarelle* comme la meilleure des pièces de Molière. En revanche, il dit beaucoup de mal des *Précieuses ridicules, dont la réussite fit connaître à l'auteur qu'on aimait la satire et la bagatelle, que le siècle était malade, et que les bonnes choses ne lui plaisaient pas.*

Je ne sais de quelles *bonnes choses* il veut parler: ce qui est sûr, c'est que de très-mauvaises étaient depuis long-temps en possession de plaire, et que si *les Précieuses* firent voir *que le siècle était malade*, ce n'est pas parce que le tableau fut

applaudi, c'est parce qu'il était fidèle; et la réussite fit voir en même temps que le siècle n'était pas incurable. Mais ce qu'il y a de plus singulier, c'est que le même auteur, qui voulait armer tout à l'heure contre Molière tous les grands seigneurs du royaume, leur reprocha de l'encourager, de lui *fournir* même des *mémoires;* ce qui était arrivé en effet pour la comédie des *Fâcheux.* « Molière apprit, dit-il, que les gens de qualité ne « voulaient rire qu'à leurs dépens; qu'ils étaient « les plus dociles du monde, et voulaient qu'on « fît voir leurs défauts en public. » Eh! oui, M. Visé, voilà précisément ce que Molière avait deviné, et ce dont vous ne vous seriez pas douté. Il a découvert que la comédie était un miroir de la vie humaine, où personne n'était fâché de se voir, pourvu qu'il y pût voir ses voisins, parce que l'amour-propre se sauve dans la foule, et que chacun s'amuse aux dépens de tous les autres. Cela vous paraît de la *bagatelle*, et sans doute *la rareté et la curiosité* des tréteaux d'Espagne et d'Italie vous paraît une *bonne chose;* mais si vous en saviez autant que Molière, vous verriez que cette *bagatelle*, c'est la vraie comédie.

Le Mariage forcé, comédie-ballet en un acte, était encore un de ces intermèdes bouffons qui faisaient partie des spectacles de la cour. On l'appela *le Ballet du Roi*, parce que Louis XIV y dansa. Le principal rôle est un Sganarelle, nom qui désignait, dans les anciennes farces, un per-

sonnage imbécille ou grotesque. Il n'y a aucune intrigue dans la pièce; mais, accoutumé à placer par-tout la critique des mœurs, Molière se moque ici du verbiage scientifique que les pédants de l'école avaient conservé, quoiqu'il fût passé de mode par-tout ailleurs; et il joue dans les deux docteurs, Pancrace et Marphurius, la manie de philosopher hors de propos, la morgue de la science et la sottise du pyrrhonisme. La fureur de Pancrace à propos de *la forme du chapeau* n'était point un tableau chargé, dans un temps où l'on rendait encore des arrêts en faveur d'Aristote; et quand Sganarelle donne des coups de bâton au pyrrhonien Marphurius, en lui représentant que, selon sa doctrine, il ne doit pas être sûr que ce soient des coups de bâton, il se sert d'un argument proportionné à la folie de cette doctrine.

C'est malgré lui que Molière fit *le Festin de Pierre*. Ce vieux canevas était originaire d'Espagne, où il avait fait une grande fortune; et il était bien juste qu'un peuple qui voyait avec édification la Vierge et les diables danser ensemble, et les sept sacrements en ballet, vît avec une sainte terreur marcher une statue sur la scène, et l'enfer s'ouvrir pour engloutir un athée. Mais comme le peuple est par-tout le même, ce sujet n'eut pas moins de succès à Paris, sur le théâtre d'Arlequin. Toutes les troupes comiques (il y en avait alors quatre à Paris) voulurent avoir et

eurent en effet leur *Festin de Pierre*, comme celle des Italiens; car il faut remarquer que ce sont toujours les ouvrages faits pour la multitude qui ont de ces prodigieux succès de mode, attachés à un nom qui suffit pour attirer la foule à tous les théâtres. Il n'y eut qu'un *Misanthrope* et qu'un *Tartufe;* mais il y eut dans l'espace de peu d'années cinq *Festin de Pierre.* Molière, pour contenter sa troupe, fut obligé d'en faire un; mais ce fut le seul qui ne réussit pas. Ce n'est pas qu'il ne valût beaucoup mieux que tous les autres; mais il était en prose; et c'était alors une nouveauté sans exemple. On n'imaginait pas qu'une comédie pût n'être pas en vers, et la pièce tomba. Ce ne fut qu'après la mort de Molière que Thomas Corneille versifia *le Festin de Pierre*, en suivant, à peu de chose près, le plan et le dialogue de la pièce en prose. Il réussit, et c'est le seul que l'on joue encore. La scène de M. Dimanche est comique, et le morceau sur l'hypocrisie annonçait, dans l'auteur original, l'homme qui devait bientôt faire *le Tartufe.*

L'Amour médecin est la première pièce où Molière ait déclaré la guerre à la Faculté, et cette guerre dura jusqu'à la fin de sa vie; car son dernier ouvrage, *le Malade imaginaire*, fut encore fait contre les médecins. Comme, malgré l'utilité réelle de la médecine, et le mérite supérieur de plusieurs de ceux qui l'ont cultivée, il n'y a point de science qui soit plus susceptible de tous

les genres de charlatanisme, puisqu'elle domine sur les hommes par le premier de tous les intérêts, l'amour de la vie et la crainte de la mort, c'est un objet qui ne devait point échapper à un poëte comique. D'ailleurs le pédantisme, qui, chez les médecins du dernier siècle, était l'enseigne de la science, prêtait beaucoup au ridicule; et l'on sait combien Molière en a tiré parti. Ce ridicule a disparu, parce qu'il ne tenait qu'aux formes extérieures; mais l'esprit de corps, qui ne change point, et tous les préjugés, tous les travers qui en résultent, ont fourni au poëte observateur une foule de mots heureux, devenus proverbes, et qu'on cite d'autant plus volontiers, qu'ils sont encore aujourd'hui tout aussi vrais que de son temps. C'est aussi dans cette pièce qu'il a caractérisé les *donneurs d'avis* par une scène charmante, dont tout l'esprit est dans ce mot si connu : *M. Josse, vous êtes orfèvre.* On assure que *l'Amour médecin*, qui a trois actes, fut fait et appris en cinq jours. Ce n'était pas assez pour cela d'ètre Molière; il fallait aussi être chef de troupe.

SECTION III.

Le Misanthrope.

Autant Molière avait été jusque-là au-dessus de tous ses rivaux, autant il fut au-dessus de lui-même dans *le Misanthrope.* Emprunter à la

morale une des plus grandes leçons qu'elle puisse donner aux hommes; leur démontrer cette vérité qu'avaient méconnue les plus fameux philosophes anciens, que la sagesse même et la vertu (1) ont besoin d'une mesure, sans laquelle elles deviennent inutiles, ou même nuisibles; rendre cette leçon comique sans compromettre le respect dû à l'homme honnête et vertueux, c'était là sans doute le triomphe d'un poëte philosophe, et la comédie ancienne et moderne n'offrait aucun exemple d'une si haute conception. Aussi arriva-t-il d'abord à Molière ce que nous avons vu arriver à Racine. Les spectateurs ne purent pas l'atteindre : il avait franchi de trop loin la sphère des idées vulgaires. *Le Misanthrope* fut abandonné, parce qu'on ne l'entendit pas. On était encore trop accoutumé au gros rire : il fallut retirer la pièce à la quatrième représentation. Ces méprises si fréquentes nous font rougir, et ne nous corrigent pas de la précipitation de nos jugements. Ce n'est pas que l'exemple du *Misanthrope* et d'*Athalie* puisse se renouveler aisément; ce sont des chefs-d'œuvre d'un ordre trop supérieur : mais on peut assurer que, dans tous les temps, des ouvrages d'un très-grand mérite, confondus d'abord dans l'opinion et dans l'égalité du succès avec les productions les plus mé-

---

(1) *Retinuitque, quod est difficillimum, ex sapientia modum.* (TACIT. *Agric.* cap. IV.)

diocres, n'arrivent à leur place qu'après bien des années, et que la jalousie, qui est dans le secret, a le plaisir de les voir long-temps dans la foule avant que la voix publique les ait vengés d'une concurrence indigne, et proclamés dans le rang qui leur est dû.

Molière se conduisit en homme habile : il sentit que *le Misanthrope* n'avait besoin que d'être entendu; et puisque cette pièce ne pouvait par elle-même attirer le public, il trouva le moyen de l'y faire revenir en le servant selon son goût. Il donna la farce du *Fagotier*; et, à la faveur de *Sganarelle*, on eut la complaisance d'écouter *le Misanthrope*, dont le succès alla toujours en croissant, à mesure que les spectateurs, en s'instruisant, devenaient plus dignes de l'ouvrage. Il était, depuis un siècle, en possession du premier rang, que le *Tartufe* seul lui disputait, quand un écrivain, d'autant plus fameux par son éloquence qu'il la fit servir plus souvent au paradoxe qu'à la raison, a intenté à Molière une accusation très-grave, et lui a reproché d'avoir joué la *vertu* et de l'avoir rendue ridicule.

Rousseau débute ainsi : « Vous ne sauriez me « nier deux choses : l'une, qu'Alceste est dans « cette pièce un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien; l'autre, que « l'auteur lui donne un personnage ridicule. C'en « est assez, ce me semble, pour rendre Molière « inexcusable. »

Il faut absolument, avec un dialecticien aussi subtil que Rousseau, se servir des mêmes armes que lui, et argumenter en forme. Ainsi d'abord je distingue la majeure, et je nie la conséquence. *L'auteur donne au Misanthrope un personnage ridicule*. Oui. Mais ce ridicule porte-t-il sur ce qu'il est *droit, sincère, homme de bien?* Non : il porte sur des travers réels, qui tiennent à l'excès de ces bonnes qualités. Et qui peut douter que l'excès ne gâte les meilleures choses? Ce principe est si reconnu, qu'il serait superflu de le prouver. Or, si tout excès est blâmable et dangereux, la comédie n'a-t-elle pas droit d'en montrer le vice et le danger? Et si elle y joint le ridicule, ne se sert-elle pas de l'arme qui lui est propre? Je dis plus : si ce ridicule tombait sur la vertu même, il ne serait pas supporté; l'auteur le plus maladroit ne l'essaierait pas. Serait-ce donc Molière qui aurait commis une faute si grossière? Aurait-il ignoré le respect que tous les hommes ont pour la vertu? Quand le Misanthrope est indigné de tous les traits de médisance que Célimène et sa société viennent de lancer sur les absents, sur des gens qu'ils voient tous les jours en qualité d'amis; quand il leur dit avec une noble sévérité,

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour;
Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour.
Cependant aucun d'eux à vos yeux ne se montre,
Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre,

Lui présenter la main, et, d'un baiser flatteur,
Appuyer le serment d'être son serviteur.

quelqu'un alors s'avise-t-il de rire? Ceux même à qui l'apostrophe s'adresse, et qui sont de grands rieurs, ne le sont pourtant pas dans ce moment. Ils sentent si bien la vérité du reproche, que l'un d'eux, pour toute excuse, cherche à rejeter la faute sur Célimène, afin d'embarrasser Alceste qui l'aime :

Pourquoi s'en prendre à nous? Si ce qu'on dit vous blesse,
Il faut que le reproche à madame s'adresse.

Mais la réplique d'Alceste est accablante :

Non, morbleu, c'est à vous; et vos ris complaisants
Tirent de son esprit tous ces traits médisants:
Son humeur satirique est sans cesse nourrie
Par le coupable encens de votre flatterie,
Et son cœur à railler trouverait moins d'appas,
S'il avait observé qu'on ne l'applaudît pas.
C'est ainsi qu'aux flatteurs on doit par-tout se prendre
Des vices où l'on voit les humains *se répandre.*

La semonce est forte; mais elle est si bien fondée, si morale, si instructive, que ceux qui sont tancés si vertement gardent le silence; et il n'y a que Célimène, que la légèreté de son âge et de son caractère, et les avantages que lui donnent sur Alceste son sexe et l'amour qu'il a pour elle, enhardissent à le railler sur son humeur contrariante. Mais quoiqu'en effet il ait parlé avec un ton d'humeur, qui est un peu au-delà des conve-

nances de la société, où l'on ne s'exprime pas si durement, cependant la vérité a tant d'empire, on en sent si bien toute l'utilité, que tous les spectateurs en cet endroit applaudissent très-sérieusement au courage du Misanthrope. Si son humeur ne portait jamais que sur de pareilles choses, ce ne serait qu'un censeur juste et rigoureux, et non plus un personnage de comédie. Mais Molière, qui vient de montrer ce qu'il a de bon, fait voir sur-le-champ, et presque dans la même scène, ce qu'il a d'outré et de répréhensible. On vient lui apprendre que la querelle qu'il a eue avec Oronte, à propos du sonnet, peut avoir des suites fâcheuses, et que, pour les prévenir, les maréchaux de France le mandent à leur tribunal. C'est ici que le caractère se montre, et que le sage commence à extravaguer.

Quel accommodement veut-on faire entre nous?
La voix de ces messieurs me condamnera-t-elle
A trouver bons les vers qui font notre querelle?
Je ne me dédis point de ce que j'en ai dit:
Je les trouve méchants.

PHILINTE.

Mais d'un plus doux esprit....

ALCESTE.

Je n'en démordrai point: les vers sont exécrables.

PHILINTE.

Vous devez faire voir des sentiments traitables.
Allons, venez.

ALCESTE.

J'irai : mais rien n'aura pouvoir
De me faire dédire.

PHILINTE.

Allons vous faire voir.

ALCESTE.

Hors qu'un commandement exprès du roi ne vienne,
De trouver bons les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu, qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits.

On rit aux éclats, comme de raison.

Par la sambleu, messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis.

Vraiment non, il ne le croit pas; et c'est pour cela qu'il l'est beaucoup. Mais je dirai ici à Rousseau : Eh bien, commencez-vous à croire qu'un homme *droit*, *sincère*, *estimable*, peut être fort *ridicule ?* Et qui est-ce qui l'est ici ? Est-ce la *vertu* d'Alceste, ou sa mauvaise humeur si mal placée, et son amour si mal entendu pour la vérité ? La grande importance mise aux petites choses n'est-elle pas de sa nature très-*ridicule?* N'est-ce pas un défaut de raison, un travers de l'esprit? Et si ce travers vient ou d'une humeur chagrine et brusque, ou d'un rigorisme outré sur l'obligation d'être toujours vrai, le poëte qui nous le fait sentir n'est-il pas un précepteur de morale ? Appliquons les principes aux faits. Sans

Doute il faut être sincère; mais quelle règle de morale nous oblige à dire à un homme qu'il fait mal des vers? Est-ce là une vérité bien importante? Assurément les mauvais vers et la mauvaise prose sont le plus petit mal qu'il y ait au monde. Qu'importe à la morale d'Alceste que le sonnet d'Oronte soit bon ou mauvais? Cette question nous ramène à la fameuse scène du sonnet. Jugeons la conduite du Misanthrope sur les préceptes du bon sens. A qui était-il responsable de son jugement? Qui l'obligeait à le donner? Parlait-il au public? Avait-il les motifs qui peuvent, dans ce cas, faire un devoir de la sincérité, ou ceux qui peuvent la faire excuser? S'agissait-il d'empêcher un homme de se tromper sur sa vocation, et de se livrer à des illusions dangereuses? Était-ce un ami qui voulût être éclairé, et qu'il ne fût pas permis d'abuser? Rien de tout cela: c'est un homme du monde, qui s'est amusé à ce qu'on appelle des vers de société. Et qui ne sait que ces sortes de vers sont toujours assez bons pour ce qu'on veut en faire? Qui empêchait Alceste de se sauver par cette excuse, qui est toujours de mise, Monsieur, je ne m'y connais pas; ou de payer l'amour-propre du rimeur de quelqu'une de ces phrases vagues qui ne signifient rien? — Mais la vérité? — Je sais qu'on peut faire de belles phrases sur ce grand mot: mais qu'est-ce qu'une vérité qui n'est bonne à rien? Il y a plus: Oronte la demandait-il bien

sérieusement? Ceux qui lisent leurs ouvrages au premier venu demandent-ils la vérité ou des louanges? Mais je suppose qu'il la demandât, à quoi bon la lui dire? Qu'un sot s'avise de dire à quelqu'un, Monsieur, trouvez-vous que j'aie de l'esprit? Faut-il lui répondre, Non? Eh bien! c'est justement la question que fait tout homme qui vient vous lire ses vers. Et, pour le dire en passant, je crois que dans ces sortes de confidences on ne doit la vérité qu'à celui qui est en état d'en profiter. La critique, en particulier, n'est utile qu'au talent; en public, elle est utile au goût : hors ces deux cas, à quoi sert-elle? Je veux encore qu'Alceste, entraîné par sa franchise, se soit expliqué naïvement sur le sonnet d'Oronte, et qu'il ait cru que la vérité ne l'offenserait pas. Mais lorsque Oronte répond,

Et moi, je vous soutiens que mes vers sont fort bons,

n'était-ce pas, pour un homme de bon sens, un avertissement de ne pas aller plus loin? Alceste avait satisfait à ce qu'il croyait son devoir, il avait déclaré sa pensée. Qui le forçait à soutenir si obstinément une vérité si indifférente? N'est-il pas clair que tout le dialogue qui suit n'est qu'un combat où l'amour-propre du censeur lutte contre l'amour-propre du poëte? Un philosophe sans humeur n'eût-il pas trouvé tout simple qu'un poëte, et sur-tout un mauvais poëte, défendît ses vers à outrance? Est-ce encore le bon sens,

est-ce la morale, est-ce la probité, qui engagent cette dispute, dont tout le fruit est un éclat fâcheux, et l'inconvénient de se faire un ennemi gratuitement? La chose en valait-elle la peine? et y avait-il quelque proportion entre l'effet et la cause?

J'ai porté cette discussion jusqu'à l'évidence; je conclus : donc le ridicule ne porte que sur ce qui est du ressort de la censure comique, sur ce qui est outré, déplacé, répréhensible : donc la vertu n'est point compromise, puisqu'un homme honnête n'en demeure pas moins respectable, malgré des défauts d'humeur et des travers d'esprit : donc Molière, non-seulement n'est point *inexcusable*, mais il n'a pas même besoin d'excuse, et ne mérite que des éloges pour avoir donné une leçon très-importante, non pas, comme tant d'autres poëtes, aux vicieux, aux sots, à la multitude, mais à la vertu, à la sagesse, en leur apprenant dans quelles justes bornes elles doivent se renfermer, quels excès elles doivent éviter pour être utiles et à celui qui les possède, et à tout le reste des hommes.

Ce qui paraîtrait inconcevable, si l'on n'était pas accoutumé aux contradictions de Rousseau, c'est l'aveu qu'il fait lui-même un moment après dans ces propres termes : « Quoique Alceste ait « des défauts réels dont on n'a pas tort de rire, « on sent pourtant au fond du cœur un respect « pour lui, dont on ne peut se défendre. » Cette

phrase si remarquable est l'éloge complet de la pièce; car elle renferme tout ce que le poëte a fait, et tout ce qu'il pouvait faire de mieux. Ce que j'ai dit n'en est que le développement; mais la conséquence que j'en tire est fort différente de celle de Rousseau, qui ajoute tout de suite : « En cette occasion, la force de la vertu l'em-« porte sur l'art du poëte. » Un homme qui aurait été d'accord avec lui-même, et qui n'aurait pas eu un paradoxe à soutenir, aurait dit : Rien ne fait mieux voir à la fois et la force de la vertu, et celle du talent de Molière, puisqu'en faisant *rire des défauts réels*, il fait toujours *respecter la vertu*, et ne permet pas que le ridicule aille jusqu'à elle. Ou il n'y a plus de logique au monde, ou il faut admettre cette conséquence dont tous les termes sont contenus dans des prémisses avouées.

Quel était le but de Rousseau? Il voulait prouver que la comédie était un établissement contraire aux bonnes mœurs. S'il n'eût attaqué que quelques ouvrages où en effet elles sont blessées, et qui ne sont que l'abus de l'art, cette marche ne l'aurait pas mené loin. Il attaque une comédie regardée comme une des plus morales dont la scène puisse se vanter, bien sûr que, s'il abat *le Misanthrope*, ce chef-d'œuvre entraînera tout le reste dans sa chute. S'il lui échappe des aveux qui le condamnent, c'est qu'il croit pouvoir s'en tirer; et quoique cette confiance le trompe, il a du

moins rempli un objet qui n'est pas indifférent pour la célébrité, celui d'étonner par la singularité des opinions nouvelles, et par le talent de les soutenir.

C'en est une bien nouvelle assurément que celle-ci : « Molière a mal saisi le caractère du Mi- « santhrope. Pense-t-on que ce soit par erreur ? « Non sans doute : mais le désir de faire rire aux « dépens du personnage l'a forcé de le dégrader « contre la vérité du caractère. » Et quel est celui que Rousseau voudrait qu'on eût donné au Misanthrope ? Le voici : « Il fallait que le Misanthrope « fût toujours furieux contre les vices publics, et « toujours tranquille sur les méchancetés person- « nelles dont il est la victime. » En conséquence, Alceste, selon lui, doit trouver tout simple qu'Oronte, dont il a blâmé les vers, s'en venge par des calomnies ; que ses juges lui fassent perdre son procès, quoiqu'il dût le gagner, et que sa maîtresse le trompe malgré les assurances qu'elle lui a données de son amour. Ce caractère est fort beau ; mais c'est la sagesse parfaite, et il serait plaisant que Molière eût imaginé de la jouer. Cette espèce d'imperturbabilité stoïcienne n'est pas, je crois, très-conforme à la nature ; mais à coup sûr elle l'est encore moins à l'esprit du théâtre. Molière pensait que la comédie doit peindre l'homme ; il a cru que, si jamais elle pouvait nous présenter un tableau instructif, c'était en nous montrant combien le sage même peut avoir de faiblesses

dans l'ame, de défauts dans l'humeur, et de travers dans l'esprit; enfin, pour me servir des expressions mêmes du Misanthrope,

Que c'est à tort que sages on nous nomme,
Et que dans tous les cœurs il est toujours de l'homme.

Quelle leçon pour l'amour-propre, qui nous est si naturel à tous! Quel avertissement d'être attentifs sur nous, et indulgents pour les autres! Cela ne vaut-il pas mieux (même dans les rapports moraux, et en mettant de côté l'effet dramatique) que de nous offrir un modèle presque entièrement idéal? Ne vaut-il pas mieux nous montrer les défauts que nous avons, et dont nous pouvons corriger au moins une partie, qu'une perfection qui est trop loin de nous? Ce n'est donc pas seulement pour *faire rire* que Molière a peint son Misanthrope tel qu'il est; c'est pour nous instruire. Ainsi, lorsque Alceste veut fuir dans un désert, où, dit-il, *on n'a point à louer les vers de messieurs tels*, le parterre rit, il est vrai; mais la raison répond à cette boutade plaisante, que, si la sagesse est bonne à quelque chose, c'est à savoir vivre avec les hommes, et non pas dans un désert, où elle ne peut servir à rien; et qu'il vaut encore mieux avoir un peu de complaisance pour les mauvais vers que de rompre avec le genre humain. Quand il s'écrie, dans son éloquente indignation, au sujet des calomnies d'Oronte,

Lui qui d'un homme honnête à la cour tient le rang,
A qui je n'ai rien fait qu'être sincère et franc,
Qui me vient malgré moi, d'une ardeur empressée,
Sur des vers qu'il a faits demander ma pensée;
Et parce que j'en use avec honnêteté,
Et ne le veux trahir, lui, ni la vérité,
Il aide à m'accabler d'un crime imaginaire :
Le voilà devenu mon plus grand adversaire,
Et jamais de son cœur je n'aurai de pardon,
Pour n'avoir pas trouvé que son sonnet fût bon.
Et les hommes, morbleu, sont faits de cette sorte!

le parterre *rit;* mais la raison répond : Oui, c'est ainsi qu'ils sont faits, et ils ont grand tort; mais comme vous ne leur ôterez pas leur amour-propre, ne le choquez pas du moins sans nécessité. Vous n'étiez pas tenu de démontrer en conscience à Oronte que son sonnet ne valait rien. Quelques compliments en l'air ne vous auraient pas plus compromis que les formules qui finissent une lettre; c'est une monnaie dont tout le monde sait la valeur, et l'on n'est pas un fripon pour s'en servir. On ne ment pas plus en disant à un auteur que ses vers sont bons, qu'en disant à une femme qu'elle est jolie; et les choses restent ce qu'elles sont.

Quand on entend cet excellent dialogue entre Alceste et Philinte,

PHILINTE.

Contre votre partie éclatez un peu moins,
Et donnez au procès une part de vos soins.

ALCESTE.

Je n'en donnerai point; c'est une chose dite.

PHILINTE.

Mais qui voulez-vous donc qui pour vous sollicite?

ALCESTE.

Qui je veux? la raison, mon bon droit, l'équité.

PHILINTE.

Aucun juge par vous ne sera visité?

ALCESTE.

Non. Est-ce que ma cause est injuste ou douteuse?

PHILINTE.

J'en demeure d'accord; mais la brigue est fâcheuse,
Et....

ALCESTE.

Non, j'ai résolu de ne pas faire un pas.
J'ai tort ou j'ai raison.

PHILINTE.

Ne vous y fiez pas.

ALCESTE.

Je ne remuerai point.

PHILINTE.

Votre partie est forte,
Et peut par sa cabale entraîner....

ALCESTE.

Il n'importe.

PHILINTE.

Vous vous tromperez.

ALCESTE.

Soit. J'en veux voir le succès.

PHILINTE.

Mais....

ALCESTE.

J'aurai le plaisir de perdre mon procès.

le parterre *rit* de ces saillies d'humeur, quoiqu'au fond Alceste ait raison sur le principe. Rousseau prouve très-bien ce que tout le monde savait déja, qu'il serait à souhaiter que l'usage de visiter ses juges fût aboli; mais il en conclut très-mal que l'auteur a tort de *faire rire* ici aux dépens d'Alceste, car il y a encore ici un excès. On pourrait dire à Alceste : Sans doute il vaudrait mieux que la justice seule pût tout faire; mais d'abord ce qui est permis à votre partie ne vous est pas défendu; et si vous opposez à l'usage la morale rigide, je vais vous convaincre qu'elle est d'accord avec la démarche que je vous conseille. Ne conviendrez-vous pas qu'il vaut encore mieux empêcher une injustice, si on le peut, *que d'avoir le plaisir de perdre son procès?* Eh bien! d'après ce principe que vous ne pouvez pas nier, vous avez tort de vous refuser à ce qu'on vous demande; car, sans révoquer en doute l'équité de vos juges, n'est-il pas très-possible qu'on leur ait montré l'affaire sous un faux jour, que votre rapporteur n'ait pas fait assez attention à des pièces probantes? Faites parler la vérité, et vous pourrez prévenir un arrêt injuste, c'est-à-dire une mauvaise action, un scandale, un mal réel.

Que pourrait opposer à ce raisonnement un homme sans passion, et sans humeur? Rien. Mais le Misanthrope dira :

> Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter.
> Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester
> Contre l'iniquité de la nature humaine,
> Et de nourrir pour elle une immortelle haine.

Son caractère est conservé : il est parti d'un principe vrai; mais l'humeur qui le domine l'emporte beaucoup trop loin, et il déraisonne. De tous les exemples que j'ai cités, Rousseau conclut : *Il fallait faire rire le parterre*. Je réponds : Oui; c'est ce que doit faire le poëte comique; mais c'est ici le cas de rappeler le mot d'Horace : *Qui empêche de dire la vérité en riant* (1)? Et Molière l'a dite à ceux qui savent l'entendre.

Enfin, lorsque le Misanthrope propose à Célimène de l'épouser, à condition qu'elle le suivra dans la solitude où il veut se retirer, et que, sur son refus, il la quitte avec indignation, et renonce à tout commerce avec les hommes, on peut encore lui dire : C'est vous qui avez tort. D'abord, pourquoi vous êtes-vous attaché à une coquette dont vous connaissiez le caractère? Ensuite, pourquoi poussez-vous la faiblesse jusqu'à lui pardonner toutes ses intrigues que vous

(1) *Ridendo dicere verum*
Quid vetat? (*Serm. I*, 1.)

venez de découvrir, et vouloir prendre pour votre femme celle qu'il vous est impossible d'estimer? C'est à cause de ses vices qu'il faut la quitter, et non pas parce qu'elle refuse de vous suivre dans un désert; car c'est un sacrifice qu'elle ne vous doit pas, et que personne ne s'engage à faire en se mariant. Il n'y a pas là de quoi fuir les hommes, ni même les femmes; car apparemment elles ne sont pas toutes aussi fausses que votre Célimène, et vous même estimez beaucoup Éliante. Croyez-moi, épousez une femme qui soit telle qu'Éliante vous paraît être; elle vous donnera ce qui vous manque, c'est-à-dire, plus de modération, d'indulgence et de douceur.

Voilà ce que la réflexion pouvait suggérer au *Misanthrope*: mais il fallait qu'il soutînt son caractère; et le parti extrême qu'il prend à la fin de la pièce est le dernier trait du tableau. Il est toujours dans l'excès, et c'est l'excès que Molière a voulu livrer au *ridicule*.

Quoique son dessein soit si clairement marqué, Rousseau est tellement déterminé à ne voir en lui que le projet absurde d'immoler la vertu à la risée publique, qu'il croit saisir cette intention jusque dans une mauvaise pointe que se permet Alceste, quand Philinte dit, à propos de la fin du sonnet:

La chute en est jolie, amoureuse, admirable.

Le Misanthrope dit, en grondant entre ses dents:

La peste de ta chute, empoisonneur au diable!
En eusses-tu fait une à te casser le nez!

Là-dessus Rousseau se récrie qu'il est impossible qu'Alceste, qui, un moment après, va critiquer les jeux de mots, en fasse un de cette nature. Mais ne dit-on pas tous les jours en conversation ce qu'on ne voudrait pas écrire? Et qui ne voit que ce quolibet échappe à la mauvaise humeur qui se prend au dernier mot qu'elle entend, et qui veut dire une injure à quelque prix que ce soit? La colère n'y regarde pas de si près, et l'homme de l'esprit le plus sévère peut manquer de goût quand il se fâche. Cette excuse est si naturelle, que Rousseau l'a prévue; mais il la trouve insuffisante, et revient à son refrain: *Voilà comme on avilit la vertu.* En vérité, s'il ne faut qu'un calembour pour la compromettre, elle est aujourd'hui bien exposée.

Rousseau fait une autre chicane au Misanthrope; il lui reproche de tergiverser d'abord avec Oronte, et de ne pas lui dire crûment, du premier mot, que son sonnet ne vaut rien; et il ne s'aperçoit pas que le détour que prend Alceste pour le dire, sans trop blesser ce qu'un homme du monde et de la cour doit nécessairement avoir de politesse, est plus piquant cent fois que la vérité toute nue. Chaque fois qu'il répète *je ne dis pas cela*, il dit en effet tout ce qu'on peut dire de plus dur; en sorte que, malgré ce qu'il croit devoir aux formes,

il s'abandonne à son caractère dans le temps même où il croit en faire le sacrifice. Rien n'est plus naturel et plus comique que cette espèce d'illusion qu'il se fait ; et Rousseau l'accuse de fausseté dans l'instant où il est le plus vrai, car qu'y a-t-il de plus vrai que d'être soi-même en s'efforçant de ne pas l'être ?

Le censeur génevois n'épargne pas davantage le rôle de Philinte : il prétend que *ses maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons.* Il est vrai que Rousseau n'en donne pas la moindre preuve, et qu'il ne cite rien à l'appui de son accusation : c'est que le langage de Philinte est effectivement celui d'un honnête homme qui hait le vice, mais qui se croit obligé de supporter les vicieux, parce que, ne pouvant les corriger, il serait insensé de s'en rendre très-inutilement la victime. Ses principes de douceur et de prudence ne ressemblent nullement à ceux des fripons : Rousseau a oublié que ceux-ci ne manquent jamais de mettre en avant une morale d'autant plus sévère, qu'elle ne les engage à rien dans la pratique ; il a oublié que personne ne parle plus haut de probité que ceux qui n'en ont guère.

Je n'aurais pas entrepris cette réfutation après celle de deux écrivains supérieurs, MM. d'Alembert et Marmontel, si elle ne m'eût servi à répandre un plus grand jour sur une partie des beautés de cette admirable comédie. Comme elle m'a entraîné un peu loin, je passe rapidement

sur les autres parties de l'ouvrage; sur le contraste de la prude Arsinoé et de la coquette Célimène, aussi frappant que celui d'Alceste et de Philinte; sur les deux rôles de marquis, dont la fatuité risible égaie le sérieux que le caractère du Misanthrope et sa passion pour Célimène répandent de temps en temps dans la pièce; sur les traits profonds dont cette passion est peinte; sur la beauté du style, qui réunit tous les tons: et je dois d'autant moins fatiguer l'admiration, que d'autres chefs-d'œuvre nous attendent et vont la partager.

SECTION IV.

Des Farces de Molière; d'Amphitryon, de l'Avare, des Femmes savantes, etc.

La Comtesse d'Escarbagnas, le Médecin malgré lui, les Fourberies de Scapin, le Malade imaginaire, M. de Pourceaugnac, sont dans ce genre de bas comique qui a donné lieu au reproche que le sévère Despréaux fait à Molière, d'avoir *allié Tabarin à Térence*. Le reproche est fondé: nous avons vu quelle excuse pouvait avoir l'auteur, obligé de travailler pour le peuple. Mais ne pourrait-on pas excuser aussi jusqu'à un certain point ce genre de pièces, du moins tel que Molière l'a traité? Convenons d'abord qu'il n'y attachait aucune prétention; et ce qui le prouve, c'est que presque toutes ne furent imprimées

qu'après sa mort. Convenons encore que la variété d'objets est si nécessaire au théâtre, comme par-tout ailleurs, et le rire une si bonne chose en elle-même, que, pourvu qu'on ne tombe pas dans la grossière indécence ou la folie burlesque, les honnêtes gens peuvent s'amuser d'une farce sans l'estimer comme une comédie. Mais à cette tolérance en faveur de l'ouvrage ne se mêlera-t-il pas encore de l'estime pour l'auteur, si, lors même qu'il descend à la portée du peuple, il se fait reconnaître aux honnêtes gens par des scènes où le comique de mœurs et de caractères perce au milieu de la gaieté bouffonne? C'est ce que Molière a toujours fait. Quand deux médecins assis près de M. de Pourceaugnac, l'un à droite, l'autre à gauche, délibèrent gravement en sa présence, et dans tous les termes de l'art, sur les moyens de le guérir de sa prétendue folie, et que, sans lui adresser seulement la parole, ils le regardent comme un sujet livré à leurs expériences, cette scène n'est-elle pas d'autant plus plaisante, qu'elle a un fond de vérité, qu'un pareil tour n'est pas sans exemple, et qu'il y a encore des médecins capables de faire devenir presque fou d'humeur et d'impatience l'homme le plus raisonnable, s'il était mis entre leurs mains comme insensé? Quand Scapin démontre au seigneur Argante qu'il vaut encore mieux donner deux cents pistoles que d'avoir le meilleur procès, et qu'il lui détaille tout ce qu'on peut avoir

à souffrir et à payer dès que l'on est entre les griffes de la chicane; cette leçon si vivement tracée, qu'elle frappe même un vieil avare, et le détermine à un sacrifice d'argent, cette leçon n'est-elle pas d'un bon comique? et n'est-il pas à souhaiter qu'on ne se borne pas toujours à en rire, et qu'on s'avise quelque jour d'en profiter? Si la thèse de réception soutenue par *le Malade imaginaire*, si le mauvais latin, et la cérémonie et l'argumentation, ne sont qu'une caricature, le personnage du *Malade imaginaire*, tel qu'il est dans le reste de la pièce, n'est-il pas trop souvent réalisé? La fausse tendresse d'une belle-mère qui caresse un mari qu'elle déteste pour s'approprier la dépouille des enfants, est-elle une peinture chimérique dont l'original n'existe plus? *La Comtesse d'Escarbagnas* ne représente-t-elle pas au naturel cette manie provinciale de contrefaire gauchement le ton et les manières de la capitale et de la cour? A l'égard des valets intrigants et fourbes, tels que le Mascarille de *l'Étourdi*, Scapin, Hali, Sylvestre, Sbrigani, et tous les Crispins que Regnard mit à la mode, à compter du premier Crispin qui se trouve dans *le marquis ridicule* de Scarron, ce n'était dans Molière qu'un reste d'imitation de l'ancienne comédie grecque et latine. C'est dans Plaute et Térence, qui copiaient les Grecs, qu'existe le modèle de ces sortes de personnages, bien plus vraisemblables chez les anciens que parmi nous:

C'étaient des esclaves, et, en cette qualité, ils étaient obligés de tout risquer pour servir leurs maîtres. Mais, dans nos mœurs, ce dévouement dangereux est incompatible avec la liberté qu'on laisse aux domestiques: aussi les intrigues de valets sont-elles passées de mode sur la scène, parce que les valets, du moins ceux qui sont en livrée, ne mènent plus aucune intrigue dans le monde. Regnard, qui avait de la gaieté, et qui en mit beaucoup dans ses rôles de Crispins, ne put pas se résoudre à se passer d'un ressort qu'il savait mettre en œuvre, mais Molière ne s'en servit jamais dans aucune de ses bonnes pièces.

J'avoue que je ne saurais me résoudre à ranger le *Bourgeois gentilhomme* dans le rang de ces farces dont je viens de parler. J'abandonne volontiers les deux derniers actes: je conviens que, pour ridiculiser dans M. Jourdain cette prétention, si commune à la richesse roturière, de figurer avec la noblesse, il n'était pas nécessaire de le faire assez imbécille pour donner sa fille au fils du Grand-Turc, et devenir mamamouchi; ce spectacle grotesque et évidemment amené pour remplir la durée de la représentation ordinaire de deux pièces, et divertir la multitude, que ces sortes de mascarades amusent toujours. Mais les trois premiers actes sont d'un très-bon comique: sans doute celui du *Misanthrope* et du *Tartufe* est beaucoup plus profond; mais il n'y en a pas un plus vrai ni plus gai que le personnage de

M. Jourdain. Tout ce qui est autour de lui le fait ressortir : sa femme, sa servante Nicole; ses maîtres de danse, de musique, d'armes et de philosophie; le grand-seigneur, son ami, son confident et son débiteur; la dame de qualité dont il est amoureux; le jeune homme qui aime sa fille, et qui ne peut l'obtenir de lui parce qu'il n'est pas gentilhomme; tout sert à mettre en jeu la sottise de ce pauvre bourgeois, qui est presque parvenu à se persuader qu'il est noble, ou du moins à croire qu'il a fait oublier sa naissance; si bien que, quand sa femme lui dit: *Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?* M. Jourdain dit naïvement : *Ne voilà pas le coup de langue?* Il faut être M. Jourdain pour se plaindre d'un *coup de langue* quand on lui rappelle qu'il est le fils de son père. Mais, d'ailleurs, sous combien de faces diverses Molière a multiplié ce ridicule si commun, et fait voir tout ce qu'il coûte! On lui emprunte son argent pour parler de lui *dans la chambre du roi;* on prend sa maison pour régaler à ses dépens la maîtresse d'un autre; et tout le monde, femme servante, valets, étrangers, se moquent de lui. Mais Molière a su tirer encore des autres personnages un comique inépuisable : l'humeur brusque et chagrine de madame Jourdain; la gaieté franche de Nicole; la querelle des maîtres sur la prééminence de leur art; les préceptes de modération débités par le philosophe, qui un

moment après se met en fureur, et se bat en l'honneur et gloire de la philosophie; la leçon de M. Jourdain, à jamais fameuse par cette découverte qui ne sera point oubliée, que depuis quarante ans *il faisait de la prose sans le savoir*; la futilité de la scolastique si finement raillée; le repas donné à Dorimène par M. Jourdain, sous le nom du courtisan Dorante; la galanterie niaise du bourgeois, et le sang-froid cruel de l'homme de cour qui l'immole à la risée de Dorimène, tout en lui empruntant sa maison, sa table et sa bourse; la brouillerie des deux jeunes amants et de leurs valets, sujet traité si souvent par Molière, et avec une perfection toujours la même et toujours différente : tous ces morceaux sont du grand peintre de l'homme, et nullement du farceur populaire. C'est là sans doute le mérite qui avait frappé Louis XIV lorsqu'on représenta devant lui *le Bourgeois gentilhomme*, que la cour ne goûta pas, apparemment à cause de la mascarade des derniers actes. Le roi, dont l'esprit juste avait senti tout ce que valaient les premiers, dit à Molière, qui était un peu consterné : *Vous ne m'avez jamais tant fait rire.* Et aussitôt la cour et la ville furent de l'avis du monarque.

Si j'ai cru devoir réfuter Rousseau au sujet du *Misanthrope*, je crois devoir convenir qu'il a raison sur *Georges Dandin*, dont il trouve le sujet immoral. Ce n'est pas que, sous le point

de vue le plus général et le plus frappant, la pièce ne soit utilement instructive, puisqu'elle enseigne à ne point s'allier à plus grand que soi, si l'on ne veut être dominé et humilié; mais aussi l'on ne peut nier qu'une femme qui trompe son mari le jour et la nuit, et qui trouve le moyen d'avoir raison en donnant des rendez-vous à son amant, ne soit d'un mauvais exemple au théâtre; et il peut être plus dangereux de ne voir dans la mauvaise conduite de la femme que des tours plaisants, qu'il n'est utile de voir dans *Georges Dandin* la victime d'une vanité imprudente. Au reste, M. et madame de Sotenville sont du nombre de ces originaux qui venaient souvent se placer sous les pinceaux de Molière, et qui dans ses moindres compositions font retrouver la main du maître.

Amphitryon, dont le sujet est pris dans un merveilleux mythologique et des transformations hors de nature, ne peut par conséquent blesser la morale, puisqu'il est hors de l'ordre naturel; mais il blesse un peu la décence, puisqu'il met l'adultère sur la scène, non pas, à la vérité, en intention, mais en action. On a toléré ce qu'il y a d'un peu licencieux dans ce sujet, parce qu'il était donné par la Fable et reçu sur les théâtres anciens; et on a pardonné ce que les métamorphoses de Jupiter et de Mercure ont d'invraisemblable, parce qu'il n'y a point de pièce où l'auteur ait eu plus de droit de dire au specta-

teur : Passez-moi un fait que vous ne pouvez pas croire, et je vous promets de vous divertir. Peu d'ouvrages sont aussi réjouissants qu'*Amphitryon*. On a remarqué, il y a long-temps, que les méprises sont une des sources de comique les plus fécondes ; et comme il n'y a point de méprise plus forte que celle que peut faire naître un personnage qui paraît double, aucune comédie ne doit faire rire plus que celle-ci : mais comme le moyen est forcé, le mérite ne serait pas grand, si l'exécution n'était pas parfaite. Nous avons vu, à l'article de Plaute, ce que l'auteur moderne lui avait emprunté, et combien il avait enchéri sur son modèle. Je ne sais pourquoi Despréaux, si l'on en croit le *Bolæana*, jugeait si sévèrement *Amphitryon*, et semblait même préférer celui de Plaute. Il blâme la distinction, un peu longue, il est vrai, et même un peu subtile, de l'amant et de l'époux, dans les scènes d'Alcmène et de Jupiter : c'est un défaut qui n'est pas dans Plaute; mais ce défaut tient à beaucoup de différents mérites que Plaute n'a pas non plus. En effet, il fallait une scène d'amour à la première entrevue de Jupiter et d'Alcmène, qui devait nécessairement être un peu froide, comme toute scène entre deux amants également satisfaits; mais celle-ci amène la querelle entre Alcmène et Amphitryon, querelle qui produit la réconciliation entre Jupiter sous la forme du mari, et la femme qui le croit tel réellement; et cette réconciliation, qui

par elle-même n'est pas sans intérêt, en répand beaucoup sur le rôle d'Alcmène, qui, par la vivacité de sa douleur et de ses ressentiments, nous montre combien elle est sincèrement attachée à son époux. Cet aperçu n'était rien moins qu'indifférent dans le plan de la pièce; il était même très-important que la pureté des sentiments d'Alcmène et sa sensibilité vraie rachetât et couvrît ce qu'il y a d'involontairement déréglé dans ses actions : rien n'était plus propre à sauver l'immoralité du sujet. Plaute est peut-être excusable de n'y avoir pas même songé, sur un théâtre beaucoup plus libre que le nôtre; mais il faut savoir gré à Molière d'en être venu à bout, par une combinaison dont personne ne lui avait fourni l'idée, et que personne, ce me semble, n'avait encore observée.

Molière a bien d'autres avantages sur Plaute. En établissant la mésintelligence d'un mauvais ménage entre Sosie et Cléanthis, il donne un résultat tout différent à l'aventure du maître et du valet, et double ainsi la situation principale en la variant. Il donne à Cléanthis un caractère particulier, celui de ces épouses qui s'imaginent avoir le droit d'être insupportables, parce qu'elles sont honnêtes femmes. Il porte bien plus loin que Plaute le comique de détails qui naît de l'identité des personnages. Enfin, ne pouvant, par la nature extraordinaire du sujet, y mettre autant de vérité caractéristique et d'idées

morales que dans d'autres pièces, il a semé plus que par-tout ailleurs les traits ingénieux, l'agrément et les jolis vers. Il a sur-tout tiré un grand parti du mètre et du mélange des rimes; et, par la manière dont il s'en est servi, il a justifié cette innovation, et prouvé qu'il entendait très-bien ce genre de versification, que l'on croit aisé, et dont les connaisseurs savent la difficulté, le mérite et les effets.

La prose, qui avait fait tomber *le Festin de Pierre* dans sa nouveauté, nuisit d'abord au succès de *l'Avare* et le retarda; mais cependant, comme cette comédie est infiniment supérieure au *Festin de Pierre*, son mérite l'emporta bientôt sur le préjugé, et *l'Avare* fut mis au nombre des meilleures productions de l'auteur. On a souvent demandé de nos jours s'il valait mieux écrire les comédies en prose qu'en vers. Celui qui le premier a mis dans le dialogue en vers autant de naturel qu'il pourrait y en avoir en prose, a résolu la question, puisque, sans rien ôter à la vérité, il a donné un plaisir de plus; et cet homme-là, c'est Molière. S'il ne versifia point *l'Avare*, c'est qu'il n'en eut pas le temps; car il était obligé de s'occuper, non-seulement de sa gloire particulière, mais aussi des intérêts de sa troupe, dont il était le père plutôt que le chef; et il fallait concilier sans cesse deux choses qui ne vont pas toujours ensemble, l'honneur et le profit.

L'Avare est une de ses pièces où il y a le plus d'intentions et d'effets comiques. Le principal caractère est bien plus fort que dans Plaute, et il n'y a nulle comparaison pour l'intrigue. Le seul défaut de celle de Molière est de finir par un roman postiche, tout semblable à celui qui termine si mal *l'École des Femmes;* et il est reconnu que ces dénouements sont la partie faible de l'auteur. Mais, à cette faute près, quoi de mieux conçu que *l'Avare?* L'amour même ne le rend pas libéral, et la flatterie la mieux adaptée à un vieillard amoureux n'en peut rien arracher. Quelle leçon plus humiliante pour lui, et plus instructive pour tout le monde, que le moment où il se rencontre, faisant le métier du plus vil usurier, vis-à-vis de son fils, qui fait celui d'un jeune homme à qui l'avarice de ses parents refuse l'honnête nécessaire! Tel est le faux calcul des passions : on croit épargner sur des dépenses indispensables, et l'on est contraint tôt ou tard de payer des dettes usuraires. Molière d'ailleurs n'a rien oublié pour faire détester cette malheureuse passion, la plus vile de toutes et la moins excusable. Son Avare est haï et méprisé de tout ce qui l'entoure : il est odieux à ses enfants, à ses domestiques, à ses voisins; et l'on est forcé d'avouer que rien n'est plus juste. Rousseau fait un reproche très-sérieux à Molière de ce que le fils d'Harpagon se moque de lui quand son père lui dit : *Je te donne ma malédiction.* La réponse

du fils, *Je n'ai que faire de vos dons*, lui paraît scandaleuse. Il prétend que c'est nous apprendre à mépriser la malédiction paternelle. Mais voyons les choses telles qu'elles sont. La malédiction paternelle est sans doute d'un grand poids, lorsque, arrachée à une juste indignation, elle tombe sur un fils coupable qui a offensé la nature et que la nature condamne. Mais, en vérité le fils d'Harpagon n'a offensé personne en avouant qu'il est amoureux de Marianne, quand son père offre de la lui donner; et s'il persiste à dire qu'il l'aimera toujours, quand Harpagon convient que ses offres n'étaient qu'un artifice pour avoir le secret de son fils, et veut exiger qu'il y renonce, sa résistance n'est-elle pas la chose du monde la plus naturelle et la plus excusable? La malédiction d'Harpagon est-elle même bien sérieuse? Est-ce autre chose, dans cette occasion, qu'un trait d'humeur d'un vieillard jaloux et contrarié? Le fils a-t-il tort de n'y mettre pas plus d'importance que son père n'en met lui-même? La malédiction dans la bouche d'Harpagon n'est qu'une façon de parler, et Rousseau nous la représente comme un acte solennel : c'est ainsi qu'on parvient à confondre tous les faits et toutes les idées.

La scène où maître Jacques le cuisinier donne le menu d'un repas à son maître, qui veut l'étrangler dès qu'il en est au rôti, et où maître Jacques le cocher s'attendrit sur les jeûnes de ses chevaux; celle où Valère et Harpagon se parlent

sans jamais s'entendre, l'un ne songeant qu'aux beaux yeux de son Élise, et l'autre ne concevant rien aux *beaux yeux de sa cassette;* celle qui contient l'inventaire des effets vraiment curieux qu'Harpagon veut faire prendre pour de l'argent comptant, et bien d'autres encore, sont d'un comique divertissant, dont il faut assaisonner le comique moral.

Le sujet des *Femmes savantes* paraissait bien peu susceptible de l'un et de l'autre. Il était difficile de remplir cinq actes avec un ridicule aussi mince et aussi facile à épuiser que celui de la prétention au bel-esprit. Molière, qui l'avait déja attaqué dans *les Précieuses*, l'acheva dans *les Femmes savantes*. Mais on fut d'abord si prévenu contre la sécheresse du sujet, et si persuadé que l'auteur avait tort de s'obstiner à en tirer une pièce en cinq actes, que cette prévention, qui aurait dû ajouter à la surprise et à l'admiration, s'y refusa d'abord, et balança le plaisir que faisait l'ouvrage, et le succès qu'il devait avoir. L'histoire du *Misanthrope* se renouvela par un autre chef-d'œuvre, et ce fut encore le temps qui fit justice. On s'aperçut de toutes les ressources que Molière avait tirées de son génie pour enrichir l'indigence de son sujet. Si, d'un côté, Philaminte, Armande et Bélise sont entichées du pédantisme que l'hôtel de Rambouillet avait introduit dans la littérature, et du platonisme de l'amour qu'on avait essayé aussi de mettre à la mode, de l'autre

se présentent des contrastes multipliés sous différentes formes : la jeune Henriette, qui n'a que de l'esprit naturel et de la sensibilité, et qui répond si à propos à Trissotin qui veut l'embrasser,

Monsieur, excusez-moi, je ne sais pas le grec;

la bonne Martine, cette grosse servante, la seule de tous les domestiques que la maladie de l'esprit n'ait pas gagnée ; Clitandre, homme de bonne compagnie, homme de sens et d'esprit, qui doit haïr les pédants, et qui sait s'en moquer ; enfin, et par-dessus tout, cet excellent Chrysale, ce personnage tout comique et de caractère et de langage, qui a toujours raison, mais qui n'a jamais une volonté ; qui parle d'or quand il retrace tous les ridicules de sa femme, mais qui n'ose en parler qu'en les appliquant à sa sœur ; qui, après avoir mis la main de sa fille Henriette dans celle de Clitandre, et juré de soutenir son choix, un moment après trouve tout simple de donner cette même Henriette à Trissotin, et sa sœur Armande à l'amant d'Henriette, et qui appelle cela un *accommodement*. Le dernier trait de ce rôle est celui qui peint le mieux cette faiblesse de caractère, de tous les défauts le plus commun, et peut-être le plus dangereux. Quand Trissotin, trompé par la ruine supposée de Philaminte et de Chrysale, se retire brusquement, et qu'Henriette, de l'aveu même de Philaminte, détrompée sur Trissotin, devient la récompense du généreux Cli-

tandre; Chrysale, qui dans toute cette affaire n'est que spectateur, et n'a rien mis du sien, prend la main de son gendre, et, lui montrant sa fille, s'écrie d'un air triomphant,

Je le savais bien, moi, que vous l'épouseriez,

et dit au notaire du ton le plus absolu :

Allons, monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit,
Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.

Que voilà bien l'homme faible, qui se croit fort quand il n'y a personne à combattre, et qui croit avoir une volonté quand il fait celle d'autrui! Qu'il est adroit d'avoir donné ce défaut à un mari d'ailleurs beaucoup plus sensé que sa femme, mais qui perd, faute de caractère, tout l'avantage que lui donnerait sa raison! Sa femme est une folle ridicule : elle commande. Il est fort raisonnable : il obéit. Voltaire a bien raison de dire à ce grand précepteur du monde :

Et tu nous aurais corrigés,
Si l'esprit humain pouvait l'être.

En effet les hommes reconnaissent leurs défauts plus souvent et plus aisément qu'ils ne s'en corrigent : mais pourtant c'est un acheminement à se corriger; et il n'en est pas de tous les défauts comme de la faiblesse, qui ne se corrige jamais, parce qu'elle n'est que le manque de force, et qu'elle n'en est pas un abus.

Mais si Chrysale est comique quand il a tort, il ne l'est pas moins quand il a raison : son instinct tout grossier s'exprime avec une bonhomie qui fait voir que l'ignorance sans prétention vaut cent fois mieux que la science sans le bon sens. Le pauvre homme ne met-il pas tout le monde de son parti quand il se plaint si pathétiquement qu'on lui ôte sa servante, parce qu'elle ne parle pas bien français?

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas?
J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ses herbes,
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Qu'elle dise cent fois un bas et méchant mot,
Que de brûler ma viande et saler trop mon pot :
Je vis de bonne soupe, et non de beau langage.
Vaugelas n'apprend point à bien faire un potage;
Et Malherbe et Balzac, si savants en beaux mots,
En cuisine peut-être auraient été des sots.

....

Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire.
Raisonner est l'emploi de toute la maison,
Et le raisonnement en bannit la raison.
L'un me brûle mon rôt en lisant quelque histoire;
L'autre rêve à des vers quand je demande à boire.
Enfin je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'était restée,
Qui de ce mauvais air n'était point infectée;
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,

A cause qu'elle manque à parler Vaugelas!
Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse;
Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse.
Je n'aime point céans tous vos gens à latin,
Et principalement ce monsieur Trissotin.
C'est lui qui dans des vers vous a tympanisées :
Tous les propos qu'il tient sont des billevesées;
On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé,
Et je lui crois, pour moi, le timbre un peu fêlé.

Ce style-là, il faut l'avouer, est d'une fabrique qu'on n'a point retrouvée depuis Molière : cette foule de tournures naïves confond lorsqu'on y réfléchit. Est-il possible, par exemple, de peindre mieux l'effet que produit le phébus et le galimatias, dans la conversation comme dans les livres, que par ce vers si heureux?

On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé.

Ce pourrait être encore la devise de plus d'un bel-esprit de nos jours.

Molière n'a pas même négligé de distinguer les trois rôles de *Savantes* par différentes nuances; Philaminte, par l'humeur altière qui établit le pouvoir absolu qu'elle a sur son mari; Armande, par des idées sur l'amour follement exaltées, et par une fierté à la fois dédaigneuse et jalouse, qu'on est bien aise de voir humiliée par les railleries fines d'Henriette, et par la franchise de Clitandre; Bélise, par la persuasion habituelle où elle est que tous les hommes sont amoureux d'elle, persuasion

poussée, il est vrai, jusqu'à un excès qui passe les bornes du ridicule comique, et qui ressemble à la démence complète. Ce rôle m'a toujours paru le seul, dans les bonnes pièces de Molière, qui soit réellement ce qu'on appelle chargé. Il est sûr qu'une femme à qui l'on dit le plus sérieusement du monde, *Je veux être pendu si je vous aime*, et qui prend cela pour une déclaration détournée, a, comme le disait tout à l'heure le bonhomme Chrysale, *le timbre un peu fêlé*.

On sait que la querelle de Trissotin et de Vadius est tracée d'après une aventure toute semblable, qui se passa chez Mademoiselle au palais du Luxembourg. On a blâmé Molière, avec raison, de s'être servi des propres vers de l'abbé Cotin. C'est sûrement la moindre de toutes les personnalités: mais il ne faut s'en permettre aucune sur le théâtre; les conséquences en sont trop dangereuses. Il eût été si facile de construire un madrigal ou un sonnet, comme il avait fait celui d'Oronte! Peut-être craignit-il que le parterre n'allât s'y tromper encore une fois, et voulut-il, pour être sûr de son fait, donner du Cotin tout pur. Quoi qu'il en soit, ce Cotin était un homme très-savant, qui d'abord n'eut d'autre tort que de vouloir être orateur et poëte à force de lectures, et de croire qu'il suffisait d'entendre les anciens pour les imiter: c'est ce qui nous valut de lui de fort mauvais ouvrages. Il eut ensuite un tort encore plus grand, qui lui valut de fort bons

ridicules; ce fut d'imprimer une satire contre Despréaux, et d'intriguer à la cour contre Molière: tous deux en firent une justice cruelle. Il ne faut pourtant pas croire, comme on l'a rapporté dans vingt endroits, qu'il en mourut de chagrin: si le chagrin le tua, ce fut un peu tard; il mourut à quatre-vingt-cinq ans.

SECTION V.

Le Tartufe.

J'ai réservé *le Tartufe* pour la fin de ce chapitre. C'est le pas le plus hardi et le plus étonnant qu'ait jamais fait l'art de la comédie: cette pièce en est le *nec plus ultrà;* en aucun temps, dans aucun pays, il n'a été aussi loin. Il ne fallait rien moins que *le Tartufe* pour l'emporter sur *le Misanthrope;* et pour les faire tous les deux, il fallait être Molière. Je laisse de côté les obstacles qu'il eut à surmonter pour la représentation, et dont peut-être il n'eût jamais triomphé, s'il n'avait eu affaire à un prince tel que Louis XIV, et de plus, s'il n'avait eu le bonheur d'en être particulièrement aimé; je ne m'arrête qu'aux difficultés du sujet. Que l'on propose à un poëte comique, à un auteur de beaucoup de talent, un plan tel que celui-ci: Un homme dans la plus profonde misère vient à bout, par un extérieur de piété, de séduire un homme hon-

nête, bon et crédule, au point que celui-ci loge et nourrit chez lui le prétendu dévot, lui offre sa fille en mariage, et lui fait, par un acte légal, donation entière de sa fortune. Quelle en est la récompense? Le dévot commence par vouloir corrompre la femme de son bienfaiteur, et n'en pouvant venir à bout, il se sert de l'acte de donation pour le chasser juridiquement de chez lui, et abuse d'un dépôt qui lui a été confié, pour faire arrêter et conduire en prison celui qui l'a comblé de bienfaits. — J'entends le poëte se récrier : Quelle horreur! on ne supportera jamais sur le théâtre le spectacle de tant d'atrocités, et un pareil monstre n'est pas justiciable de la comédie. Voilà sans doute ce qu'on eût dit du temps de Molière, et ce que diraient encore ceux qui ne font que des comédies; car d'ailleurs ce sujet, tel que je viens de l'exposer, pourrait frapper les faiseurs de drames, et en le chargeant de couleurs bien noires, ils ne désespéreraient pas d'en venir à bout. Molière seul, *qui n'alla pas jusqu'au drame*, comme l'a dit très-sérieusement le très-sérieux M. Mercier, s'avance et dit : C'est moi qui ai imaginé ce sujet qui vous fait trembler; et quand vous en verrez l'exécution, il vous fera rire, et ce sera une comédie. On ne le croirait pas, s'il ne l'eût pas fait; car, à coup sûr, sans lui il serait encore à faire.

Molière, qui croyait que la comédie pouvait attaquer les vices les plus odieux, pourvu qu'ils

eussent un côté comique, n'eut besoin que d'une seule idée pour venir à bout du *Tartufe*. Il est vrai qu'elle est étendue et profonde, et son ouvrage seul pouvait nous la révéler. — L'hypocrisie, telle que je veux la peindre, est vile et abominable; mais elle porte un masque, et tout masque est susceptible de faire rire. Le ridicule du masque couvrira sans cesse l'odieux du personnage : je placerai l'un dans l'ombre, et l'autre en saillie; et l'un passera à la faveur de l'autre. Ce n'est pas tout : je renforcerai mes pinceaux pour couvrir de comique les scènes où je montrerai mon Tartufe; je rendrai la crédulité de la dupe encore plus risible que l'hypocrisie de l'imposteur; Orgon, trompé seul quand tout s'unit pour le détromper, en sera si impatientant, qu'on désirera de le voir amené à la conviction par tous les moyens possibles; et ensuite je mettrai l'innocence et la bonne foi dans un si grand danger, qu'on me pardonnera de les en tirer par un ressort aussi extraordinaire que tout le reste de mon ouvrage.

C'est l'histoire du *Tartufe*, et j'aurai plus d'une fois occasion de démontrer que la conception de plusieurs chefs-d'œuvre tient essentiellement à une seule idée, mais qui suppose, comme de raison, la force nécessaire pour l'exécuter. Jamais Molière n'en a déployé autant que dans *le Tartufe;* jamais son comique ne fut plus profond dans les vues, plus vif dans les effets; jamais il

ne conçut avec plus de verve, et n'écrivit avec plus de soin. Il eut même ici un mérite particulier, celui d'une intrigue plus intéressante qu'aucune autre qu'il eût faite. C'est un spectacle touchant que toute cette famille désolée autour d'un honnête homme, près d'être si cruellement puni de son excessive bonté pour un scélérat qui le trompait; et cet intérêt n'est point romanesquement échafaudé, ni porté au-delà des bornes raisonnables de la comédie.

L'exposition vaut seule une pièce entière : c'est une espèce d'action. L'ouverture de la scène vous transporte sur-le-champ dans l'intérieur d'un ménage, où la mauvaise humeur et le babil grondeur d'une vieille femme, la contrariété des avis, et la marche du dialogue, font ressortir naturellement tous les personnages que le spectateur doit connaître, sans que le poëte ait l'air de les lui montrer. Le sot entêtement d'Orgon pour Tartufe, les simagrées de dévotion et de zèle du faux dévot, le caractère tranquille et réservé d'Elmire, la fougue impétueuse de son fils Damis, la saine philosophie de son frère Cléante, la gaieté caustique de Dorine, et la liberté familière que lui donne une longue habitude de dire son avis sur tout, la douceur timide de Marianne; tout ce que la suite de la pièce doit développer, tout, jusqu'à l'amour de Tartufe pour Elmire, est annoncé dans une scène qui est à la fois une exposition, un tableau, une situation. A peine Orgon

a-t-il parlé, qu'il se peint tout entier par un de ces traits qui ne sont qu'à Molière. On peut s'attendre à tout d'un homme qui, arrivant dans sa maison, répond à tout ce qu'on lui dit par cette seule question, *Et Tartufe?* et s'apitoie sur lui de plus en plus, quand on lui dit que Tartufe a fort bien mangé et fort bien dormi. Cela n'est point exagéré : c'est ainsi qu'est fait ce que les Anglais appellent l'*infatuation*, mot assez peu usité parmi nous, mais nécessaire pour exprimer un travers très-commun. La distinction entre la vraie piété et la fausse dévotion, si solidement établie par Cléante, est en même temps la morale de la pièce et l'apologie de l'auteur. Elle est si convaincante, que le bon Orgon n'y trouve d'autre réponse que celle qui a été et qui sera à jamais sur cette matière le refrain des imbécilles ou des fripons :

Mon frère, ce discours sent le libertinage.

On sait la réplique de Cléante :

Voilà de vos pareils le discours ordinaire.

Et tous deux disent ce qu'ils doivent dire.

Le jargon mystique que Tartufe mêle si plaisamment à sa déclaration, tempère par le ridicule ce que son hypocrisie et son ingratitude ont de vil et de repoussant. Il était de la plus grande importance que cette scène fût conduite de manière à préparer et à motiver celle du quatrième

acte, où le grand nœud de la pièce est tranché, et Tartufe démasqué. Mais combien de ressorts devaient y concourir! D'abord, il fallait que cette déclaration, qui, dans la bouche d'un homme tel que Tartufe, et dans les circonstances du moment, doit paraître si révoltante, fût pourtant reçue de façon qu'Elmire, dans l'acte suivant, ne parût pas revenir de trop loin, quand elle est obligée, pour faire tomber le fourbe dans le piége, de risquer une démarche qui ressemble à des avances. Il fallait de plus qu'Elmire ne s'empressât pas d'accuser Tartufe, et laissât ce premier mouvement à la jeunesse bouillante de son fils. Comme l'imposteur vient à bout, à force d'adresse, d'infirmer le témoignage de Damis, et de le tourner à son avantage au point d'augmenter encore la prévention et l'aveuglement d'Orgon, si Elmire eût figuré dans cette première tentative, son mari n'eût pas même voulu l'entendre dans une seconde. Mais le poëte a eu soin d'accommoder à ses fins le caractère et la conduite d'Elmire : non-seulement il lui attribue une sagesse indulgente et modérée, fort éloignée de la pruderie qui s'effarouche d'une déclaration, et qui fait un éclat de ses refus; mais il parle plus d'une fois, dans les premiers actes, des visites et des galanteries que lui attirent ses charmes, en sorte qu'on peut lui supposer un peu de cette coquetterie assez innocente qui ne hait pas les hommages, et qui s'en amuse plus qu'elle ne s'en offense. Il ne fallait

rien de moins pour ne pas rompre en visière à un personnage aussi abject et aussi dégoûtant que Tartufe parlant d'amour en style béatifique à la femme de son bienfaiteur.

Mais si la scène où Orgon est caché sous la table était difficile à amener, était-il plus aisé de l'exécuter? Ce n'était pas trop de tout l'art de Molière pour faire passer une situation si délicate et si périlleuse au théâtre. Si ce n'eût pas été la leçon la plus forte et la plus nécessaire par les circonstances, c'eût été le plus grand scandale; si le spectateur n'était pas bien convaincu de l'honnêteté d'Elmire, bien indigné de la fausseté atroce de Tartufe, bien impatienté de l'imbécille crédulité d'Orgon, la situation la plus énergique où le génie de la comédie ait placé trois personnages à la fois, était trop près de l'extrême indécence pour être supportée sur la scène. Heureusement elle est si connue, qu'il suffit de la rappeler; car elle est si hardie, qu'il ne serait pas possible d'analyser ici, sans blesser les bienséances, ce qui, sur le théâtre, ne s'en éloigne pas un moment, pas même lorsque Tartufe rentre dans la chambre d'Elmire après avoir été visiter la galerie qui en est voisine. Qu'on se représente ce seul instant et tout ce qu'il fait envisager, et qu'on juge ce que l'auteur hasardait. On objecterait en vain que la présence d'Orgon, quoique caché, justifie tout: non, ce n'était pas assez; les murmures éclateraient, et l'on trouverait le tableau beaucoup

trop licencieux, si le spectateur ne voulait pas avant tout la punition d'un monstre qu'il est impossible de confondre autrement, et si l'on n'avait pas affaire à un homme tel qu'Orgon, qui a besoin de pouvoir dire au cinquième acte :

Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qui s'appelle vu.

En un mot, si la scène n'avait pas été fort sérieuse sous ce rapport, elle pouvait devenir, sous tous les autres, beaucoup trop gaie.

Mais quel surcroît de comique! et comme l'auteur enchérit sur ce qu'il semble avoir épuisé, quand madame Pernelle joue avec Orgon le même rôle que cet Orgon a joué avec tous les autres personnages de la pièce ; lorsqu'elle refuse obstinément de se rendre à toutes les preuves qu'il allègue contre Tartufe :

Juste retour, monsieur, des choses d'ici-bas!
Vous ne vouliez pas croire, et l'on ne vous croit pas.

Cette progression d'effets comiques, si imprévue et pourtant si naturelle, est le plus grand effort de l'art.

Il y en a beaucoup aussi sans doute dans la manière dont Tartufe s'y prend pour en imposer à sa dupe, quand Damis l'accuse en présence d'Elmire, qui n'en disconvient pas, d'avoir voulu déshonorer Orgon. Mais ici Molière, qui savait se servir de tout, a employé très-heureusement

un moyen que Scarron lui avait indiqué. Jamais il ne fut mieux dans le cas de dire, *Je prends mon bien où je le trouve;* car une idée perdue dans une assez mauvaise *Nouvelle* que personne ne lit, lui a fourni une scène admirable. Voici ce qu'il a trouvé dans Scarron : Un gentilhomme rencontre dans les rues de Séville un insigne fripon nommé Montafer, qu'il avait connu à Madrid, où il avait été témoin de tous ses crimes. Il voit tout le peuple attroupé autour de ce scélérat, qui avait su, à force de grimaces, se donner dans Séville la réputation d'un saint. Il ne peut contenir son indignation, et le charge de coups en lui reprochant son impudente hypocrisie. Le peuple irrité se jette sur l'imprudent gentilhomme, et le maltraite au point de le mettre en danger de la vie, si Montafer, saisissant en habile coquin l'occasion de jouer une nouvelle scène, plus capable que tout le reste de le faire canoniser par la multitude, ne se jetait au-devant des plus emportés, et ne prenait la défense de son accusateur. Il faut entendre ici Scarron : on jugera mieux l'usage que Molière a fait de ce morceau : « Il le releva de terre où on l'avait « jeté, l'embrassa et le baisa, tout plein qu'il était « de sang et de boue, et fit une réprimande au « peuple. Je suis le méchant, disait-il, je suis « le pécheur; je suis celui qui n'a jamais rien fait « d'agréable aux yeux de Dieu. Pensez-vous, parce « que vous me voyez vêtu en homme de bien,

« que je n'aie pas été toute ma vie un larron, le « scandale des autres, et la perdition de moi-« même? Vous vous trompez, mes frères : faites-« moi le but de vos injures et de vos pierres, et « tirez sur moi vos épées. Après avoir dit ces pa-« roles avec une fausse douceur, il s'alla jeter, « avec un zèle encore plus faux, aux pieds de « son ennemi; et les lui baisant, il lui demanda « pardon. »

Voilà précisément les actions et le langage de Tartufe lorsqu'il défend Damis contre la colère de son père, et qu'il se met à genoux en s'accusant lui-même et se dévouant à tous les châtiments possibles. On ne peut nier que Molière ne doive à Scarron cette idée si ingénieuse, de faire de l'aveu d'une conscience coupable un acte d'humilité chrétienne. Mais d'abord la situation est bien plus forte dans *Tartufe*, parce que l'accusation est bien plus importante et plus directe: et quelle comparaison de la prose qu'on vient de lire à des vers tels que ceux-ci!

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures,
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.

Croyez ce qu'on vous dit; armez votre courroux,
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous :
Je ne saurais avoir tant de honte en partage,
Que je n'en aie encor mérité davantage.

. . . .

Ah! laissez-le parler : vous l'accusez à tort,
Et vous ferez bien mieux de croire à son rapport.
Pourquoi sur un tel fait m'être si favorable?
Savez-vous, après tout, de quoi je suis capable?
Vous fiez-vous, mon frère à mon extérieur?
Et pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur?
Non, non, vous vous laissez tromper à l'apparence,
Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense.
Tout le monde me prend pour un homme de bien;
Mais la vérité pure est que je ne vaux rien.

Ce caractère de Tartufe est d'une profondeur effrayante. Il ne se dément pas un moment; il n'est jamais déconcerté; il prend ici Orgon par son faible, et se tire du plus grand embarras par le seul moyen qui puisse lui réussir. Un honnête homme faussement accusé ne tiendrait jamais ce langage. Mais aussi Orgon n'est pas un homme qui connaisse le langage de la vertu et de la probité : celui de la raison, dans la bouche de Cléante, lui a paru du libertinage; et celui de l'imposture, dans la bouche de Tartufe, lui paraît le sublime de la dévotion.

Remarquons encore que Tartufe, tout amoureux qu'il est d'Elmire, est en garde contre elle autant qu'il peut l'être. Il commence par la soupçonner d'un intérêt très-vraisemblable, celui

qu'elle peut avoir à le détourner du mariage qu'on lui propose avec la fille d'Orgon. Les premiers mots qu'il lui dit sont d'un homme toujours de sang-froid, et qu'il n'est pas aisé de tromper.

Ce langage à comprendre est assez difficile,
Madame, et vous parliez tantôt d'un autre style.

Enfin, malgré toutes les douceurs que lui prodigue Elmire, il ne prend aucune confiance en ses discours, et il veut d'abord, pour être en pleine sûreté, la mettre dans sa dépendance. Il devine tout, excepté ce qu'il ne peut absolument deviner; et quand il se trouve surpris par Orgon, il pourrait dire ce vers d'une ancienne comédie :

J'avais réponse à tout, hormis à Qui va là?

La dernière observation que je ferai sur ce rôle, c'est que l'auteur ne lui a donné ni confident ni monologue; il ne montre ses vices qu'en action. C'est qu'en effet l'hypocrite ne s'ouvre jamais à personne; il ment toujours à tout le monde, excepté à sa conscience et à Dieu, supposé qu'un hypocrite achevé ait une conscience et qu'il croie un Dieu; ce qui n'est nullement vraisemblable. S'il peut y avoir de véritables athées, ce sont sur-tout les hypocrites.

Le seul reproche qu'on ait fait à cette inimitable production, c'est un dénouement amené

par un ressort étranger à la pièce ; mais je ne sais si cette prétendue faute en est réellement une. Tartufe est si coupable, qu'il ne suffisait pas, ce me semble, qu'il fût démasqué : il fallait qu'il fût puni ; et il ne pouvait pas l'être par les lois, encore moins par la société. Un hypocrite brave tout en se réfugiant chez ses pareils, et en attestant Dieu et la religion. Et n'était-ce pas donner un exemple instructif, et faire au moins du pouvoir absolu un usage honorable, que de l'employer à la punition d'un si abominable homme, et de montrer que le méchant peut quelquefois se perdre par sa propre méchanceté, et tomber dans le piége qu'il tendait aux autres? Je conviens que ce dénouement n'est pas conforme aux règles ordinaires ; mais dans un ouvrage où le talent de Molière lui avait appris à agrandir la sphère de la comédie, *l'art* pouvait lui apprendre aussi à *franchir les limites de l'art* ; et si dans ce dénouement il a le plaisir de satisfaire sa reconnaissance pour Louis XIV, il y trouve un moyen de satisfaire en même temps l'indignation du spectateur.

Molière est sur-tout l'auteur des hommes mûrs et des vieillards : leur expérience se rencontre avec ses observations, et leur mémoire avec son génie. Il observait beaucoup : il y était porté par son caractère, et c'est sans doute le premier secret de son art ; mais il faudrait avoir ses yeux pour observer comme lui. Il était habituellement

mélancolique, cet homme qui a écrit si gaiement. Ceux dont il saisissait les travers et les faiblesses étaient souvent bien plus heureux que lui : j'en excepterais les jaloux, s'il ne l'avait pas été lui-même.

Molière jaloux! lui qui s'est tant moqué de la jalousie! Eh! oui, comme les médecins qui recommandent la sobriété, et qui ont des indigestions; comme les hommes sensibles qui prêchent l'indifférence. Chapelle prêchait aussi Molière, et lui reprochait sa jalousie : *Vous n'avez donc pas aimé*, lui dit l'homme infortuné qui aimait. Il aima sa femme toute sa vie, et toute sa vie elle fit son malheur. Il est vrai que, lorsqu'il fut mort, elle parvint à lui obtenir la sépulture; elle demandait même pour lui des *autels*. Cela fait souvenir des Romains, qui mettaient leurs empereurs au rang des dieux quand ils les avaient égorgés.

Il fit plus de trente pièces de théâtre en moins de quinze ans, et pas une ne ressemble à l'autre. Il était cependant à la fois auteur, acteur, et directeur de comédie. On lui a reproché de trop négliger la langue, et on a eu raison. Il aurait sûrement épuré sa diction, s'il avait eu plus de loisir, et si sa laborieuse carrière n'eût pas été bornée à cinquante-cinq ans.

Il était d'un caractère doux, et de mœurs pures : on raconte de lui des traits de bonté. Il était adoré de ses camarades, quoiqu'il leur fît du

bien; et il mourut presque sur le théâtre, pour n'avoir pas voulu leur faire perdre le profit d'une représentation. Il écoutait volontiers les avis, quoique probablement il ne fît pas grand cas de ceux de sa servante. Il encourageait les talents naissants. Le grand Racine, alors à son aurore, lui lut une tragédie : Molière ne la trouva pas bonne, et elle ne l'était pas ; mais il exhorta l'auteur à en faire une autre, et lui fit un présent. C'était mieux voir que Corneille, qui exhorta Racine à faire des comédies et à quitter la tragédie.

Molière n'était point envieux : quelques grands hommes l'ont été. Ce fut son suffrage qui contribua, autant que celui de Louis XIV, à ramener le public aux *Plaideurs*, qui étaient tombés. Il était alors brouillé avec Racine : ce moment dut être bien doux à Molière.

On s'occupait, quelque temps avant sa mort, à lui faire quitter l'état de comédien, pour le faire entrer à l'Académie Française. Cette compagnie, qui n'a jamais éloigné volontairement aucun talent supérieur, a du moins adopté Molière, dès qu'elle l'a pu, par l'hommage le plus éclatant. Elle lui a décerné un éloge public, et a placé son buste chez elle, avec cette inscription également honorable pour nous et pour lui :

Rien ne manque à sa gloire : il manquait à la nôtre.

CHAPITRE VII.

Des Comiques d'un ordre inférieur, dans le siècle de Louis XIV.

SECTION PREMIÈRE.

Quinault, Brueys et Palaprat, Baron, Campistron, Boursault.

Le premier qui, profitant des leçons de Molière, quitta le romanesque et le bouffon pour une intrigue raisonnable et la conversation des honnêtes gens, fut le jeune Quinault, qui donna sa *Mère coquette*, en 1665, sous le titre des *Amants brouillés*. Elle s'est toujours soutenue au théâtre, et fait voir que Quinault avait plus d'un talent : elle est bien conduite ; les caractères et la versification sont d'une touche naturelle, mais un peu faible. On y voit un marquis ridicule, avantageux et poltron, sur lequel Regnard paraît avoir modelé celui du *Joueur*, particulièrement dans la scène où le marquis refuse de se battre. Il y a des détails agréables et ingénieux, et de bonnes plaisanteries : telle est celle d'un valet fripon à qui l'on donne un diamant pour déposer que le mari de la mère coquette est mort aux Indes,

quoiqu'il n'en soit rien. Il doute un peu du diamant : il demande s'il est bon ; on le lui garantit.

Enfin (dit-il) s'il n'est pas bon, le défunt n'est pas mort.

Les deux jeunes amants, Isabelle et Acante, sont un peu brouillés par de faux rapports de valets que la mère coquette a gagnés. Cependant Isabelle voudrait s'éclaircir davantage : elle écrit pour Acante ce billet, qui est très-joli :

Je voudrais vous parler, et nous voir seuls tous deux.
Je ne conçois pas bien pourquoi je le désire :
Je ne sais ce que je vous veux ;
Mais n'auriez-vous rien à me dire?

Brueys et Palaprat, nés tous deux dans le midi de la France, et qui avaient la vivacité d'esprit et la gaieté qui caractérisent les habitants de ces belles provinces, réunis tous deux par la conformité d'humeur et de goût, et qui mirent en commun leur travail et leur talent, sans que cette association délicate ait jamais produit entre eux de jalousie, nous ont laissé deux pièces d'un comique naturel et gai. Je ne parle pas du *Muet*, dont le fond est imité de *l'Eunuque* de Térence : il y a des situations que le jeu du théâtre fait valoir, mais la conduite est défectueuse. La pièce, qui a cinq actes, pourrait finir au troisième. Il y a un rôle de père d'une crédulité outrée, et la scène du valet déguisé en médecin est une charge trop forte. Je veux parler d'abord de

l'Avocat patelin, remarquable par son ancienneté originaire, puisqu'il est du temps de Charles VII, et qui n'a rien perdu de sa naïveté quand on l'a rajeuni dans la langue du siècle de Louis XIV. C'est un monument curieux de la gaieté de notre ancien théâtre, et en même temps de sa liberté; car il paraît certain que ce fut un personnage réel que ce Patelin joué sur les tréteaux du quinzième siècle. Brueys et Palaprat l'ont fort embelli ; mais les scènes principales et plusieurs des meilleures plaisanteries se trouvent dans le vieux français de la farce de *Pierre Patelin*, imprimée en 1656, sur un manuscrit de l'an 1460, sous ce titre : *Des tromperies, finesses et subtilités de maître Pierre Patelin, avocat.* Pasquier en parle dans ses *Recherches* avec des éloges exagérés, qui font voir que l'on ne connaissait encore rien de mieux. Mais le témoignage des auteurs qui ont travaillé sur les antiquités françaises, et les traductions que l'on fit de cette pièce en plusieurs langues, prouvent qu'elle eut de tout temps un très-grand succès, parce qu'en effet le naturel a le même droit sur les hommes dans tous les temps, et qu'il y en a beaucoup dans cet ouvrage. Sans doute le procès de M. Guillaume contre un berger qui lui a volé des moutons, et les ruses de Patelin pour lui escroquer six aunes de drap, sont un fond bien mince, et qui est proprement d'un comique populaire : le juge Bartolin, qui prend une tête de veau pour

une tête d'homme, est de la même force qu'Arlequin qui mange des chandelles et des bottes. Mais Patelin et sa femme, M. Guillaume et Agnelet, sont des personnages pris dans la nature, et le dialogue est de la plus grande vérité. Il est plein de traits naïfs et plaisants, qu'on a retenus et qui sont passés en proverbes. On rira toujours de la scène où le marchand drapier confond sans cesse son drap et ses moutons; et celle où Patelin, à force de patelinage (car sou nom est devenu celui d'un caractère), vient à bout d'attraper une pièce de drap, sans la payer, à un vieux marchand avare et retors, est menée avec toute l'adresse possible. Il y a bien loin du moment où le rusé fripon aborde M. Guillaume, dont il n'est pas même connu, à celui où il emporte le drap; et pourtant il fait si bien, que la vraisemblance est conservée, et qu'on voit que le marchand doit être dupe.

Le Grondeur doit être mis fort au-dessus de *l'Avocat patelin :* il est vrai que le troisième acte, qui est tout entier du genre de la farce, ne vaut pas, à beaucoup près, celle de Patelin; mais les deux premiers sont bien faits, et il y a ici un caractère parfaitement dessiné, soutenu d'un bout à l'autre et toujours en situation, celui de M. Grichard. La pièce fut mal reçue dans sa nouveauté; mais le temps en a décidé le succès, et on la regarde aujourd'hui comme une de nos petites pièces qui a le plus de mérite et d'agrément.

Il y a si long-temps que *le Jaloux désabusé* de Campistron n'a été joué, qu'on ignore communément que cette comédie, fort supérieure à toutes les tragédies du même auteur, est en effet son meilleur ouvrage. L'intrigue en est bien conçue. Le principal caractère, celui d'un mari jaloux qui ne veut pas le paraître, est comique, et a fourni à La Chaussée le Durval du *Préjugé à la mode*, et des scènes entières évidemment calquées sur celles de Campistron. Le rôle de Célie, femme du jaloux, est original et intéressant. Elle n'a consenti qu'à regret à feindre une coquetterie qui n'est ni dans ses principes ni dans son caractère, et uniquement pour déterminer son époux à marier sa sœur Julie à un honnête homme qui l'aime et qui en est aimé. Dorante (c'est le nom du mari) s'oppose à cette union par des vues d'intérêt, et Célie, sous le prétexte de recevoir chez elle les jeunes gens qui courtisent cette jeune personne, est l'objet de mille cajoleries concertées qui désespèrent Dorante dont elle connaît le faible, et lui arrachent enfin son consentement au mariage. Le dénouement est amené d'une manière très-satisfaisante, et par un aveu de Célie, qui met dans tout son jour la sensibilité de son cœur, sa tendresse pour son mari dont elle n'a pu soutenir l'affliction, et la pureté des motifs qui la faisaient agir. La pièce est écrite de manière à faire voir que Campistron, qui n'a jamais pu s'élever jusqu'au style

tragique, pouvait plus aisément s'approcher de la facilité élégante qui convient à la comédie noble. J'ai vu représenter cette pièce avec succès, il y a vingt-cinq ans, et je ne sais pourquoi elle a disparu du théâtre, comme d'autres que l'on néglige de reprendre pour en jouer qui ne les valent pas.

Baron, ou plutôt, à ce que l'on croit, le père La Rue sous son nom, transporta sur la scène française la meilleure pièce de Térence, *l'Andrienne*. Il a fidèlement suivi l'original latin dans l'intrigue, qui a de l'intérêt, mais nullement dans la diction, dont il est bien éloigné d'avoir la pureté, la grace et la finesse. Le dénouement est comme celui de presque toutes les comédies de Térence, une reconnaissance de roman, mais cependant mieux amenée que celle de *l'Eunuque* du même auteur, que Brueys a conservée dans *le Muet*. On dispute aussi à Baron *l'Homme à bonnes fortunes*, mais avec moins de vraisemblance. Cette pièce, fort médiocre, ne demandait aucune connaissance des anciens, et Baron pouvait être l'original de Moncade, fat assez commun, que quelques femmes ont gâté, et qu'un valet copie à sa manière. La prose en est très-négligée. C'est une de ces pièces dont le jeu des acteurs fait le principal mérite, que l'on va voir quelquefois, et qu'on ne lit point. On a voulu remettre, il y a quelque temps, *la Coquette*, du

même auteur, très-mauvais ouvrage qui n'a eu aucun succès.

On doit savoir d'autant plus de gré à Boursault de ce qu'il a eu de talent, qu'il le devait tout entier à la nature. Il n'avait fait dans sa jeunesse aucune espèce d'études, et né en Bourgogne il ne parlait encore à treize ans que le patois de sa province. Arrivé dans la capitale, il sentit ce qui lui manquait, et s'appliqua sérieusement à s'instruire au moins dans la langue française. Il y réussit assez pour devenir un homme de bonne compagnie, et ses agréments le firent rechercher à la cour. On lui offrit une place qui pouvait séduire l'ambition, celle de sous-précepteur du Dauphin. Il fut assez sage et assez modeste pour la refuser, parce qu'il ne savait pas le latin, et par-là il se sauva d'un écueil où tant d'autres échouent, celui de paraître au-dessous de sa place. Thomas Corneille, qui était de ses amis, voulut l'engager à briguer une place à l'Académie Française, l'assurant, non sans vraisemblance, que ses succès au théâtre, et l'estime générale dont il jouissait, lui ouvriraient toutes les portes. Boursault eut encore la modestie de s'y refuser. Son ami eut beau lui dire qu'il n'était pas nécessaire de savoir le latin, et qu'il suffisait d'avoir fait preuve qu'il savait écrire en français ; Boursault répondit qu'il était trop ignorant pour entrer dans une compagnie où il y avait tant

d'hommes des plus instruits de la nation. Un écrivain qui se faisait une justice si exacte sur le mérite qui lui manquait, et qu'on peut acquérir, est bien digne qu'on la lui rende pour le mérite qu'il eut, et qu'on n'acquiert pas. Il avait beaucoup d'esprit, du talent naturel; et ce qui doit encore recommander davantage sa mémoire aux gens de lettres, peu d'hommes leur ont fait plus d'honneur par la noblesse des sentiments et des procédés. On sait que Boileau l'avait attaqué dans ses premières satires, dont il a depuis retranché son nom. Il lui savait mauvais gré de s'être brouillé avec Molière, et c'est en effet le seul tort que Boursault ait eu. Boileau était excusable de prendre la querelle de son ami; mais Boursault vengea la sienne propre bien noblement. Boileau, qui n'avait pas encore fait la fortune que ses talents lui valurent depuis, s'étant trouvé aux eaux de Bourbon, malade et sans argent, Boursault, qui se rencontra par hasard dans le même endroit, le sut, et courut lui offrir sa bourse de si bonne grace, qu'il le força de l'accepter. Ce fut l'époque d'une réconciliation sincère, et d'une amitié qui dura autant que leur vie.

Il ne faut pas parler de ses tragédies, qui sont entièrement oubliées, et qui doivent l'être, quoique son *Germanicus* ait eu d'abord un si grand succès, que Corneille l'égalait aux tragédies de Racine. Ce jugement, encore plus étrange que

le succès, puisqu'un homme de l'art doit s'y connaître mieux que les autres, ne servit qu'à offenser Racine, et ne sauva pas *Germanicus* de l'oubli. Mais Boursault fut plus heureux dans la comédie. Ce n'est pas que ses pièces soient régulières, il s'en faut de beaucoup; ce ne sont pas même de véritables drames, puisqu'il n'y a ni plan ni action : ce sont des scènes détachées qui en font tout le mérite, et ce mérite a suffi pour les faire vivre. Dans ce genre de pièces qu'on appelle improprement *épisodiques*, et qui seraient mieux nommées *pièces à épisodes, le Mercure galant* était un des sujets les mieux choisis : aucun autre ne pouvait lui fournir un plus grand nombre d'originaux faits pour un cadre comique. Tous cependant ne sont pas également heureux: on en a successivement retranché plusieurs, entre autres, la scène du voleur de la gabelle, qui avait quelque chose de trop patibulaire. Elle n'est pas mal faite; mais il ne faut pas mettre sur le théâtre un homme qui peut en sortant être mené au gibet. On a supprimé aussi quelques scènes un peu froides; par exemple, celle qui roule sur une housse de lit dont une femme a fait une robe, et plusieurs autres scènes qui ne valent pas mieux : mais il ne fallait pas en retrancher une fort jolie, celle où M. Michaut vient demander qu'on l'anoblisse dans le *Mercure*. Ces suppressions ont réduit la pièce à quatre actes, de cinq qu'elle avait. Elle fit en naissant une

fortune prodigieuse. On assure dans les *Recherches sur le Théâtre*, de Beauchamps, qu'elle fut jouée quatre-vingts fois. Si le fait est vrai, ce nombre extraordinaire de représentations ne lui a pas porté malheur, comme à *Timocrate*, qui n'a jamais reparu ; au contraire, il est peu de pièces qu'on joue aussi souvent que *le Mercure galant*. Il est vrai que le talent rare de l'acteur qui la jouait à lui seul presque tout entière a pu contribuer à cette grande vogue; mais on ne peut disconvenir qu'il n'y ait beaucoup de scènes d'une exécution parfaite, plaisamment inventées, et remplies de vers heureux. Ce qui le prouve, c'est qu'ils sont dans la mémoire de tous ceux qui fréquentent le spectacle.

Boniface Chrétien, Larissole, les deux Procureurs et l'abbé Beaugénie, sont excellents dans leur genre. L'invention des billets d'enterrement, qui sont la ressource *d'un malheureux libraire qu'un livre in-folio a mis à l'hôpital;* l'idée singulière de mettre dans la bouche d'un soldat ivre la critique des irrégularités de notre langue, et de faire de cette critique de grammaire un dialogue très-comique; l'importance que l'abbé Beaugénie met à son énigme, la satisfaction qu'il en a et l'analyse savante qu'il en fait; la querelle de maître Sangsue et de maître Brigandeau, la supériorité que l'un affecte sur l'autre ; tout cela est très-divertissant : et sur-tout la scène des procureurs est si exactement conforme au style

du palais, et d'une tournure de vers si aisée, si naturelle et si adaptée au vrai ton de la comédie, que j'oseraï dire (sous ce rapport seul) qu'elle rappelle la versification de Molière. Elle est si connue, que je n'en citerai qu'un seul exemple, uniquement pour soumettre mon opinion au jugement des connaisseurs.

Au mois de juin dernier, un mémoire de frais
Pensa dans un cachot te faire mettre au frais.
Tu l'avais fais monter à sept cent trente livres,
Et ton papier volant, tel que tu le délivres,
Étant vu de Messieurs, trois des plus apparents
Firent monter le tout à trente-quatre francs;
Encore dirent-ils que, dans cette occurrence,
Ils te passaient cent sous contre leur conscience.

Cela est très-gai; mais ce qui l'est un peu moins, c'est que des faits très-attestés aient prouvé que ce n'est pas une plaisanterie.

Le sort d'*Ésope à la ville* fut aussi très-brillant; il eut quarante-trois représentations : mais il ne s'est pas soutenu depuis, tant ce premier éclat d'une nouveauté est souvent un présage trompeur. Le style est bien inférieur à celui du *Mercure galant*, et la médiocrité des fables que débite Ésope est d'autant plus sensible, que la plupart avaient déja été traitées par La Fontaine. On serait tenté d'en faire un reproche grave à l'auteur, si lui-même ne s'en était accusé avec cette franchise modeste et courageuse dont j'ai déja cité

plus d'un témoignage. Voici comme il s'exprime dans sa préface. « Ce qui m'a paru le plus dan-« gereux dans cette entreprise, ç'a été d'oser « mettre des fables en vers après l'illustre M. de « La Fontaine, qui m'a devancé dans cette route, « et que je ne prétends suivre que de très-loin. Il « ne faut que comparer les siennes avec celles que « j'ai faites, pour voir que c'est lui qui est le « maître. Les soins inutiles que j'ai pris de l'imiter « m'ont appris qu'il est inimitable; et c'est beau-« coup pour moi que la gloire d'avoir été souffert « où il a été admiré. »

Boursault, qui s'était bien trouvé des pièces à tiroir, et qui apparemment se sentait plus fait pour les détails que pour l'invention et l'ensemble, voulut mettre encore une fois Ésope sur la scène, et ne mit pas dans cette nouvelle pièce plus d'intrigue et de plan que dans l'autre. C'est un défaut d'autant plus blâmable, que rien ne l'empêchait de placer son Ésope dans un cadre dramatique, et de lui conserver son costume de philosophe et de fabuliste. *Ésope à la cour* ne fut représenté qu'après la mort de l'auteur : il fut d'abord médiocrement goûté; mais à toutes les reprises il eut beaucoup de succès, et il est resté au théâtre. Cependant la critique, même en mettant de côté le vice du genre, peut y trouver des défauts très-marqués : le plus grand est d'avoir fait Ésope amoureux et aimé, deux choses incompatibles, l'une avec sa sagesse, l'autre avec sa figure.

Mais à cet amour près, son caractère est aussi noble que son esprit est sensé ; et la pièce offre tour à tour des scènes touchantes et des scènes comiques, toutes également morales et instructives. On sait que le repentir de Rodope, qui a méconnu sa mère un moment, a toujours fait verser des larmes : l'auteur a touché un des endroits du cœur humain les plus sensibles. Il a retrouvé son comique du *Mercure galant* dans le personnage du financier, M. Griffet, et dans la manière dont il explique ce que c'est que *le tour du bâton*. Enfin le dénouement est heureux : il l'a tiré d'une fable de La Fontaine, intitulée *le Berger et le Roi*, et l'usage qu'il en a fait est intéressant et théâtral. Je citerai encore une scène d'un ton très-noble et d'une intention très-morale, celle où un officier veut engager Ésope à le servir de son crédit pour supplanter un concurrent. C'est là que se trouve ce mot si ingénieux qu'il adresse à cet officier, qui, très-piqué de ce qu'Ésope, en parlant de lui, s'est servi du nom de soldat, lui dit avec hauteur :

> Je ne suis point soldat, et nul ne m'a vu l'être ;
> Je suis bon colonel, et qui sers bien l'état.
>
> Monsieur le colonel, qui n'êtes point soldat,

répond Ésope. Il y a peu de reparties aussi heureuses. Si l'on n'était convaincu par des exemples très-récents que des gens qui impriment journellement ne savent pas même de quels auteurs a

parlé Boileau dans *l'Art poétique*, on ne concevrait pas que dans une feuille périodique on ait attribué tout à l'heure à un avocat de nos jours, comme une chose toute nouvelle, un trait si frappant d'une pièce aussi connue que l'*Ésope à la cour* de Boursault.

Je ne dois pas omettre ici une anecdote digne d'attention. Quand cet ouvrage fut représenté en 1701, on fit supprimer au théâtre quelques endroits du rôle de Crésus et de celui d'Ésope, comme *trop hardis*. Il faut croire qu'ils le parurent moins à l'impression : les voici. Crésus dit, à propos des hommages et des louanges qu'on lui prodigue :

Je m'aperçois ou du moins je soupçonne
Qu'on encense la place autant que la personne,
Que c'est au diadême un tribut que l'on rend,
Et que le roi qui règne est toujours le plus grand.

A la place des deux derniers vers, dont le second est fort bon, et dit ce qu'il doit dire, on en mit deux dont le second est fort mauvais :

Qu'on me rend des honneurs qui ne sont pas pour moi,
Et que *le trône enfin l'emporte sur le roi.*

Le trône qui l'emporte sur le roi est un plat galimatias. Mais comme on avait beaucoup loué Louis XIV, on ne voulait pas qu'il entendît que *le roi qui règne est toujours le plus grand.* On ne

voulut pas non plus qu'Ésope récitât devant lui les vers suivants, adressés à Crésus :

Par des soins prévenants, votre ame bienfaisante
En répand sur un seul de quoi suffire à trente;
Et ce qu'un seul obtient, répandu sur chacun,
Vous feriez trente heureux, et vous n'en faites qu'un.

Si Louis XIV avait été instruit de cette suppression, par qui se serait-il cru offensé, ou par le poëte, qui répétait après tant d'autres ces vieilles et utiles vérités, ou par ceux qui en faisaient évidemment à leur souverain une application si maligne?

SECTION II.

Regnard.

Ce ne fut qu'en 1696, vingt-trois ans après la mort de Molière, que la bonne comédie parût enfin renaître avec tout son éclat, dans une pièce de caractère et en cinq actes. *Le Joueur* annonça, non pas tout-à-fait un rival, mais du moins un digne successeur de Molière : Regnard eut cette gloire, et la soutint. Il avait alors près de quarante ans, et la vie qu'il avait menée jusque-là, son goût pour le plaisir, le jeu et les voyages, semblaient promettre si peu ce qu'il est devenu, que quelques détails sur sa personne et ses aventures, d'ailleurs curieux par eux-mêmes, ne feront que répandre plus d'intérêt sur la notice de ses ouvrages dramatiques.

Regnard, célèbre par ses comédies, aurait pu l'être par ses seuls voyages : c'était chez lui un goût dominant, qui ne fut pas toujours heureux, mais qui était si vif, qu'étant parti pour voir la Flandre et la Hollande, il alla, en se laissant toujours entraîner à sa passion, d'abord jusqu'à Hambourg, de Hambourg en Danemarck, en Suède, et de Suède jusqu'en Laponie. Un simple motif de complaisance pour le roi de Suède, qui le pressa de visiter la Laponie, ou plutôt sa curiosité naturelle, le conduisit jusque près du pôle, précisément au même endroit où des savants ont été de nos jours vérifier des calculs mathématiques, et déterminer la figure de la terre. Il fut accompagné dans ce voyage par deux gentilshommes français qui avaient voyagé en Asie, nommés, l'un Fercourt, et l'autre Corberon. Arrivés à Tornéo, qui est la dernière ville du globe du côté du nord, ils s'embarquèrent sur le lac du même nom, qu'ils remontèrent l'espace de huit lieues, arrivèrent jusqu'au pied d'une montagne qu'ils nommèrent Métavara, et gravirent avec peine jusqu'au sommet, d'où ils découvrirent la mer Glaciale. Là ils gravèrent sur un rocher une inscription en vers latins, qui ne seraient pas indignes du siècle d'Auguste :

Gallia nos genuit, vidit nos Africa, Gangem
Hausimus, Europamque oculis lustravimus omnem.
Casibus et variis acti terrâque marique,
Sistimus hìc tandem, nobis ubi defuit orbis.

On peut les traduire ainsi :

Nés Français, éprouvés par cent périls divers,
Le Gange nous a vus monter jusqu'à ses sources,
L'Afrique affronter ses déserts,
L'Europe parcourir ses climats et ses mers;
Voici le terme de nos courses,
Et nous nous arrêtons où finit l'univers.

C'étaient les compagnons de Regnard qui avaient été sur les bords du Gange; pour lui, il ne connaissait l'Afrique et la Grèce que par le malheur d'y avoir été esclave. L'amour fut la cause de cette disgrace. A son second voyage d'Italie, Regnard rencontra à Bologne une dame provençale, qu'il appelle Elvire, et dont il nomme le mari Deprade. Il conçut pour elle une passion très-vive; et comme elle était sur le point de revenir en France, il s'embarqua avec elle et son mari, à Civita Vecchia, sur une frégate anglaise qui faisait route pour Toulon. La frégate fut prise par deux corsaires algériens, et tout l'équipage mis aux fers et conduit à Alger pour y être vendu. Regnard fut évalué, on ne conçoit pas trop pourquoi, beaucoup plus cher que sa maîtresse; ce qui pourrait faire naître des idées peu avantageuses sur la beauté qu'il avait choisie, quoiqu'il la représente par-tout comme une créature charmante. Leur patron s'appelait Achmet Talem. Il s'aperçut que son captif s'entendait en bonne chère: il le fit cuisinier. Ainsi, bien en prit à Regnard d'avoir été en France un gourmand de pro-

fession. A l'égard d'Elvire, on ne nous dit pas ce que Talem en fit, et c'est apparemment par discrétion. Au bout de quelque temps, Achmet eut affaire à Constantinople : il y mena ses deux esclaves, dont il rendit la captivité très-rigoureuse, jusqu'à ce que la famille de Regnard lui fit toucher une somme de douze mille livres, qui servit à payer sa rançon, celle de son valet de chambre et de la Provençale. Ils revinrent à Marseille, et de Marseille à Paris. Pour comble de bonheur, ils apprirent la mort de Deprade, qui était demeuré à Alger chez un autre patron. Rien ne s'opposait plus à leur union, et ils croyaient, après tant de traverses, toucher au moment le plus heureux de leur vie, lorsque Deprade, que l'on croyait mort, reparut tout à coup avec deux religieux Mathurins qui l'avaient racheté. Cette dernière révolution renversa toutes les espérances de Regnard, qui, pour se distraire de ses chagrins, se remit à voyager. Ce fut alors qu'il tourna vers le nord après avoir vu le midi, et que de la Hollande il passa jusqu'à Tornéo.

Il s'amusa depuis à embellir toute cette aventure d'un vernis romanesque, et il en composa une nouvelle intitulée *la Provençale*. Toutes les règles du roman y sont scrupuleusement observées. Comme il est le héros de son ouvrage, il commence par faire son portrait sous le nom de *Zelmis;* et, soit à titre de romancier, soit à titre de poëte, soit par la réunion de ces deux qua-

lités, il se dispense absolument de la modestie. Voici comme il se peint : « Zelmis est un cavalier « qui plaît d'abord ; c'est assez de le voir une fois « pour le remarquer : et sa bonne mine est si « *avantageuse*, qu'il ne faut pas chercher avec « soin des *endroits* dans sa personne pour le « trouver aimable ; il faut seulement se défendre « de le trop aimer. »

Passe pour l'éloge, puisqu'il faut qu'un héros de roman soit accompli ; mais *sa bonne mine*, qui est si *avantageuse*, et les *endroits de sa personne* ne sont pas une prose digne des vers du *Légataire* et du *Joueur*. Tout le reste est écrit de ce style. D'ailleurs, tout y est monté au ton de l'héroïsme. Elvire a bien plutôt la dignité romaine que la vivacité provençale : elle en impose d'un coup d'œil à Mustapha, le chef des pirates, qui a pour elle tout le respect que des corsaires africains ont toujours pour de jeunes captives. Le roi d'Alger (quoiqu'il n'y ait point de roi à Alger) se trouve au port à la descente des captifs, et ne manque pas de devenir tout d'un coup éperdument amoureux d'Elvire. Il la mène dans son harem, où ses rivales la voient entrer et frémissent de jalousie. Toujours fidèle à son amant, elle se refuse à toutes les instances du roi, qui, de son côté, ne brûle pour elle que de l'amour le plus pur et le plus respectueux, tel qu'il est ordinairement dans le climat d'Afrique. Elle parvient même à voir son amant, qui exerce dans

Alger la profession de peintre, avec la permission de son patron. Ils concertent tous deux les moyens de s'enfuir, et ils en viennent à bout; mais par malheur ils sont rencontrés sur mer par un brigantin d'Alger qui les ramène. Baba Hassan (c'est le nom du roi d'Alger) ne se fâche point du tout de la fuite de la belle captive; il finit même par lui rendre la liberté, comme il convient à un amant généreux. Elle retrouve le beau Zelmis, dont la vie et la fidélité ont aussi couru les plus grands dangers. Deux ou trois favorites de son maître sont devenues folles de l'esclave : il fait la plus belle défense; mais pourtant, surpris avec une d'elles dans un rendez-vous très-innocent, il se voit sur le point d'être empalé, suivant la loi mahométane, lorsque le consul de France interpose son crédit, et le délivre du pal et de l'esclavage.

Tel est le roman qu'a brodé Regnard sur sa captivité d'Alger, et qui n'est pas plus mauvais que beaucoup d'autres. S'il avait écrit ainsi tous ses voyages, ils ne seraient pas fort curieux. Ceux de Flandre, de Hollande, d'Allemagne, de Pologne, de Suède, sont d'un autre ton, mais pourtant ne contiennent guère que des notions générales qui se rencontrent par-tout ailleurs. Celui de Laponie mérite une attention particulière: c'est le seul où il paraisse avoir porté plutôt l'œil observateur d'un philosophe que la curiosité distraite d'un voyageur. Peut-être la nature même

du pays qui était fort peu connu, et les mœurs extraordinaires de ses habitants, suffisaient pour attirer son attention. Peut-être aussi le désir de plaire au roi de Suède, qui ne l'avait engagé à faire ce voyage que pour recueillir les observations qu'il y pourrait faire, le rendit plus attentif qu'il ne l'aurait été naturellement; et cet esprit courtisan que l'on prend toujours auprès des rois asservit pour un moment l'humeur indépendante et libre d'un homme absolument livré à ses goûts, et qui semblait ne changer de lieu que pour se défaire du temps. Quoi qu'il en soit, il a décrit avec exactitude tout ce que le pays et les habitants peuvent avoir de remarquable, soit qu'il ait tout vu par lui-même, soit qu'il ait consulté, dans la rédaction de son voyage, l'histoire de la Laponie, écrite en latin par Joannes Tornœus, l'ouvrage le meilleur qu'on ait composé sur cette matière, et dont Regnard cite souvent des passages et atteste l'autorité. Un des articles les plus curieux est celui de la sorcellerie, dont les Lapons font grand usage. Notre auteur va voir un Lapon qui passait pour le plus grand sorcier de son pays, et qui prétendait avoir un démon à ses ordres, qu'il pouvait envoyer à l'autre bout de l'Europe, et faire revenir en un moment. On le conjure de dépêcher bien vite son démon en France, pour en rapporter des nouvelles. Le sorcier a recours à son tambour et à son marteau, qui sont des instruments magiques. Il fait

des conjurations et des grimaces, se frappe le visage, se met tout en sang; mais le diable n'en est pas plus docile, et l'on n'en a pas de nouvelles. Enfin le sorcier, poussé à bout, avoue que son pouvoir commence à tomber depuis qu'il est vieux et qu'il perd ses dents; qu'autrefois il lui aurait été facile de faire ce qu'on lui demandait, quoiqu'il n'eût jamais envoyé son démon plus loin que Stockholm. Il ajoute que, si l'on veut lui donner de l'eau-de-vie, il ne laissera pas de dire des choses surprenantes. On l'enivre d'eau-de-vie pendant deux ou trois jours, et nos voyageurs, pendant ce temps, lui enlèvent son tambour et son marteau, qu'il pleure amèrement à son réveil, comme le bon Michas pleure ses petits dieux (1). Le tambour et le marteau n'étaient pourtant pas des pièces assez curieuses pour être apportées en France, et ce n'était pas la peine d'affliger ce bon Lapon et de le priver de son démon familier.

Les poésies diverses de Regnard ne sont pas indignes d'attention. Ce sont des épîtres et des satires remplies d'imitations des anciens, et surtout d'Horace et de Juvénal. La versification en est souvent négligée, prosaïque, incorrecte; il y a même des fautes de mesure et de fausses rimes, qui font voir que l'auteur, devenu poëte par instinct, n'avait guère étudié la théorie de

(1) *Tulerunt deos meos, et dicitis : Quid ploras ?*

art des vers : mais parmi tous ces défauts il y a des vers heureux, et des morceaux faciles et agréables. En voici un tiré d'une épître dont le commencement est emprunté de celle où Horace invite Torquatus à souper. Regnard y fait la description de la maison qu'il occupait dans la rue de Richelieu, qui était alors une extrémité de Paris.

Je te garde avec soin, mieux que mon patrimoine,
D'un vin exquis, sorti des pressoirs de ce moine,
Fameux dans Auvilé, plus que ne fut jamais
Le défenseur du Clos vanté par Rabelais.
Trois convives connus, sans amour, sans affaires,
Discrets, qui n'iront point révéler nos mystères,
Seront par moi choisis pour orner ce festin.
Là, par cent mots piquants, enfants nés dans le vin,
Nous donnerons l'essor à cette noble audace
Qui fait sortir la joie et qu'avouerait Horace.
Peut-être ignores-tu dans quel coin reculé
J'habite dans Paris, citoyen exilé,
Et me cache aux regards du profane vulgaire.
Si tu le veux savoir, je vais te satisfaire.
Au bout de cette rue où ce grand cardinal,
Ce prêtre conquérant, ce prélat amiral,
Laissa pour monument une triste fontaine,
Qui fait dire au passant que cet homme, *en sa haine*,
Qui du trône ébranlé soutint tout le fardeau,
Sut répandre le sang plus largement que l'eau,
S'élève une maison modeste et retirée,
Dont le chagrin sur-tout ne connaît point l'entrée.
L'œil voit d'abord ce mont dont les antres profonds
Fournissent à Paris l'honneur de ses plafonds,

Où de trente moulins les ailes étendues
M'apprennent chaque jour quel vent chasse les nues.
Le jardin est étroit; mais les yeux satisfaits
S'y promènent au loin sur de vastes marais.
C'est là qu'en mille endroits laissant errer ma vue,
Je vois croître à plaisir l'oseille et la laitue;
C'est là que, dans son temps, des moissons d'artichauts
Du jardinier actif *secondent* les travaux,
Et que de champignons une couche voisine
Ne fait, quand il me plaît, qu'un saut dans ma cuisine.

Il y a des négligences dans ces vers; mais c'est bien le ton et la manière qui convient à l'épître et à la satire. Regnard a traduit assez bien, à quelques fautes près, cet endroit d'Horace : *Pauper Opimius*, etc.

Oronte, pâle, étique, et presque diaphane,
Par les jeûnes cruels *auxquels* ils se condamne,
Tombe malade enfin : déja de toutes parts
Le joyeux héritier promène ses regards,
D'un ample coffre-fort contemple la figure,
En perce de ses yeux les aïs et la serrure.
Un nouvel Esculape, en cette extrémité,
Au malade aux abois assure la santé,
S'il veut prendre un sirop que dans sa main il porte.
Que coûte-t-il? lui dit l'agonisant. — Qu'importe?
— Qu'importe, dites-vous? Je veux savoir combien. —
Peu d'argent, lui dit-il. — Mais encor? — Presque rien:
Quinze sous. — Juste ciel! quel brigandage extrême!
On me tue, on me vole. Et n'est-ce pas le même,
De mourir par la fièvre ou par la pauvreté? etc.

Le scepticisme dont Regnard faisait profession est porté jusqu'à l'excès dans une épître où il s'efforce de prouver qu'il n'y a réellement ni vice ni vertu, puisque telle action est criminelle dans un pays, et louable dans un autre. Il y a longtemps qu'on a pulvérisé ce sophisme frivole; mais il n'est pas inutile d'observer que ces systêmes d'erreur, sur lesquels on a fait de nos jours des volumes dont les auteurs se croyaient une profondeur de génie bien supérieure au plus grand talent dramatique, se retrouvent dans les amusements de la jeunesse d'un poëte comique, et ne valent pas une scène de ses moindres pièces. Observons encore combien tout change avec le temps, les circonstances et les personnes, puisque cette mauvaise philosophie de Regnard n'a pas produit le plus petit scandale, et qu'on a imprimé, avec approbation et privilége du roi, cette même pièce où l'on avance que tout est incertain, et que, sur toutes les matières de métaphysique et de morale,

Une femme en sait plus que toute la Sorbonne.

Ce vers scandaleux est une injure à la Sorbonne et au bon sens, sans être un compliment pour les femmes.

Une des premières pièces de la jeunesse de Regnard est une épître à Quinault, où Boileau est cité avec éloge. C'est bien là la franchise étourdie d'un jeune homme : reste à savoir si Qui-

nault en fut content; mais Boileau ne dut pas en être très-flatté, non plus que Racine, dont l'éloge succède immédiatement à celui de Campistron; et c'est ainsi que les talents sont encore loués tous les jours. Une autre épître est adressée à ce même Despréaux, à la tête de la comédie des *Ménechmes*. Regnard, avant cette dédicace, s'était brouillé avec le satirique, et avait répondu assez mal à sa satire contre les femmes par une satire contre les maris. Il avait même fait une autre pièce, qui a pour titre *le Tombeau de Boileau*, et dans laquelle il y a des traits dignes de Boileau lui-même. Il suppose que ce grand satirique vient de mourir du chagrin que lui a causé le mauvais succès de ses derniers ouvrages. Il décrit son convoi :

Mes yeux ont vu passer dans la place prochaine
Des menins de la mort une bande inhumaine.
De pédants mal peignés un bataillon crotté
Descendait à pas lents de l'Université.
Leurs longs manteaux de deuil traînaient jusques à terre,
A leurs crêpes flottants les vents faisaient la guerre,
Et chacun à la main avait pris pour flambeau
Un laurier jadis vert, pour orner un tombeau.
J'ai vu *parmi les rangs*, malgré la foule extrême,
De maint auteur dolent la face sèche et blême;
Deux Grecs et deux Latins escortaient le cercueil,
Et, le mouchoir en main, Barbin menait le deuil.

Ce dernier vers est plaisant. Regnard rapporte

les dernières paroles de Boileau, adressées à ses vers :

« O vous, mes tristes vers, noble objet de l'envie,
« Vous dont j'attends l'honneur d'une seconde vie,
« Puissiez-vous échapper au naufrage des ans,
« Et braver à jamais l'ignorance et le temps !
« Je ne vous verrai plus ; déja la mort hideuse
« Autour de mon chevet étend une aile affreuse !
« Mais je meurs sans regret dans un temps dépravé,
« Où le mauvais goût règne et va le front levé ;
« Où le public ingrat, *infidèle, perfide,*
« Trouve ma veine usée et mon style insipide.
« Moi, qui me crus jadis à Regnier préféré ;
« Que diront nos neveux ? Régnard m'est comparé !
« Lui qui, pendant dix ans, du couchant à l'aurore,
« Erra chez le Lapon, ou rama sous le Maure !
« Lui qui ne sut jamais ni le grec ni l'hébreu,
« Qui joua jour et nuit, fit grand'chère et bon feu ! etc.»

Du couchant à l'aurore n'est pas très-bien placé avec *le Lapon et le Maure,* qui sont au nord et au midi. Regnard reproche à Boileau d'être jaloux de lui : il ne travaillait pourtant pas dans le même genre. Au surplus, on a oublié ces querelles de l'amour-propre, et l'on ne se souvient plus que des productions de leur génie.

Celles de Regnard lui ont donné une place éminente après Molière, et il a su être un grand comique sans lui ressembler. Ce n'est ni la raison

supérieure, ni l'excellente morale, ni l'esprit d'observation, ni l'éloquence de style qu'on admire dans *le Misanthrope*, dans *le Tartufe*, dans *les Femmes savantes*. Ses situations sont moins fortes, mais elles sont comiques; et ce qui le caractérise sur-tout, c'est une gaieté soutenue qui lui est particulière, un fond inépuisable de saillies, de traits plaisants : il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire. La seule pièce où l'on remarque ce comique de caractère, ces résultats d'observation qui lui manquent ordinairement, c'est *le Joueur*, et c'est aussi son plus bel ouvrage, et l'un des meilleurs que l'on ait mis au théâtre depuis Molière. Il est bien intrigué et bien dénoué. Se servir d'une prêteuse sur gages pour amener le dénouement d'une pièce qui s'appelle *le Joueur*, et faire mettre en gage par Valère le portrait de sa maîtresse à l'instant où il vient de le recevoir, est d'un auteur qui a parfaitement saisi son sujet : aussi Regnard était-il joueur. Il a peint d'après nature; et toutes les scènes où le joueur paraît sont excellentes. Les variations de son amour, selon qu'il est plus ou moins heureux au jeu; l'éloge passionné qu'il fait du jeu quand il a gagné; ses fureurs mêlées de souvenirs amoureux quand il a perdu; ses alternatives de joie et de désespoir; le respect qu'il a pour l'argent gagné au jeu, au point de ne pas vouloir s'en servir même pour retirer le portrait d'An-

gélique; cet axiome de joueur qu'on a tant répété, et qui souvent même est celui de gens qui ne jouent pas,

Rien ne porte malheur comme payer ses dettes;

tout cela est de la plus grande vérité. Le mémoire que présente Hector à M. Géronte, des dettes actives et passives de son fils, est de la tournure la plus gaie. Les autres personnages, il est vrai, ne sont pas tous si bien traités. La comtesse est même à peu près inutile, et le faux marquis est un rôle outré, et quelquefois un peu froid : mais il est adroit de l'avoir fait démarquiser par cette même madame La Ressource qui rompt le mariage du Joueur avec Angélique. Il n'est pas non plus très-vraisemblable que le maître de trictrac, qui vient pour Valère, prenne Géronte pour lui, et débute par lui proposer des leçons d'escroquerie: ces sortes de gens connaissent mieux leur monde. Mais la scène est amusante; et tous ces défauts sont peu de chose en comparaison des beautés dont la pièce est remplie. Il y a même de ces mots heureux pris bien avant dans l'esprit humain.

Ce Sénèque, monsieur, est un excellent homme.
Était-il de Paris?
Non, il était de Rome,

répond le Joueur désespéré, qui ne songe à rien

moins qu'à ce qu'il dit; et tout de suite il s'écrie avec rage :

Dix fois à carte triple être pris le premier!

Ce dialogue est la nature même : le poëte, qui était joueur, n'a eu de ces mots-là que dans la peinture d'un caractère qui est le sien; et Molière, qui en est rempli, les a répandus dans tous ses sujets; en sorte qu'il a toujours trouvé par la force de son génie ce que Regnard n'a trouvé qu'une fois et dans lui-même.

Après *le Joueur*, il faut placer *le Légataire*. Il y a même des gens d'esprit et de goût qui préfèrent cette dernière pièce à toutes celles de Regnard : c'est peut-être le chef-d'œuvre de la gaieté comique, j'entends de celle qui se borne à faire rire. Elle est remplie de situations qui par la forme approchent du grotesque, telles que le déguisement de Crispin en veuve et en campagnard, mais qui dans le fond ne sont ni basses ni triviales, et ne sortent point de la vraisemblance. Le testament de Crispin s'en éloigne d'autant moins, que cette scène rappelait une aventure semblable qui venait de se passer en réalité. Mais il y a loin d'un testament supposé, qui n'est pas, après tout, une chose très-rare, à la manière dont le Crispin de Regnard fait le sien, en songeant d'abord à ses affaires, et ensuite à celles de son maître. Jamais rien n'a fait plus rire au théâtre que ce testament. On a dit avec

raison que cette pièce n'était pas d'un bon exemple; et ce n'est pas la seule où la friponnerie soit impunie. Mais du moins le personnage nommé légataire universel est celui qui naturellement doit l'être, et la pièce est une leçon bien frappante des dangers qui peuvent assiéger la vieillesse infirme d'un *célibataire*. Il est bien étrange qu'on ait imaginé depuis de refaire cette pièce sous le nom *du Vieux Garçon*, et qu'un autre auteur, tout aussi confiant, ait cru faire un *Célibataire*, en mettant sur la scène un homme de trente ans qui ne veut pas se marier.

Les Ménechmes sont, après *le Légataire*, le fonds le plus comique que l'auteur ait manié. Le sujet est de Plaute : nous avons vu, à l'article de ce poëte latin, combien il est resté au-dessous de son imitateur; celui-ci multiplie bien davantage les méprises, et met à de bien plus grandes épreuves la patience du Ménechme campagnard. La ressemblance ne produit guère dans Plaute que des friponneries assez froides; dans Regnard elle produit une foule de situations plus réjouissantes les unes que les autres. J'avoue que cette ressemblance n'est guère vraisemblable, et qu'en la supposant aussi grande qu'elle peut l'être, le contraste du militaire et du provincial dans le langage et les manières est si marqué, qu'on ne peut pas croire que l'œil d'une amante puisse s'y tromper. Mais ce contraste divertit, et l'on se prête à l'illusion pour l'intérêt de son plaisir.

Un trait d'habileté dans l'auteur, c'est d'avoir donné au Ménechme officier, non-seulement une jeune maîtresse qu'il aime, mais une liaison d'intérêt avec une vieille folle dont il est aimé. La douleur de la jeune personne ne pouvait pas être risible, et on l'aurait vue avec peine humiliée et chagrinée par les duretés et les brusqueries du campagnard : aussi Regnard ne la laisse-t-il dans l'erreur que pendant une seule scène, et se hâte-t-il de l'en tirer. Mais pour la ridicule Araminte, il la met en œuvre pendant toute la pièce, avec d'autant plus de succès, que personne ne la plaint, et qu'étant fort loin de la douceur et de la modestie d'Isabelle, elle pousse jusqu'au dernier excès les extravagances de son désespoir amoureux, et met, à force de persécutions, le pauvre provincial absolument hors de toute mesure. Les scènes épisodiques du gascon et du tailleur sont dignes du reste pour l'effet comique, et ces sortes de méprises, nées de la ressemblance, sont un fonds si inépuisable; que nous avons au théâtre italien trois pièces sur le même sujet, qui toutes trois sont vues avec plaisir.

Il s'en faut de beaucoup que *Démocrite* et *le Distrait* soient de la même force que les ouvrages dont je viens de parler, qui sont les chefs-d'œuvre de Regnard. Je crois qu'il se trompa quand il crut que Démocrite amoureux pouvait être un personnage comique : il y en a peu au théâtre

d'aussi froids d'un bout à l'autre. Peut-être la crainte de dégrader un philosophe célèbre a-t-elle empêché l'auteur de le rendre propre à la comédie; peut-être à toute force était-il possible d'en venir à bout: mais ce qui est certain, c'est que Regnard y a entièrement échoué. Démocrite est épris de sa pupille, comme Arnolphe l'est de la sienne; mais qu'il s'en faut que sa passion ait des symptômes aussi violents et aussi expressifs que celle d'Arnolphe! Il ne sort jamais de sa gravité; il ne parle de sa faiblesse que pour se la reprocher: c'est pour ainsi dire un secret entre le public et lui, et un secret dit à l'oreille. Ces sortes de confidences peuvent être philosophiques, mais elles sont glaciales. Le public veut au théâtre qu'on lui parle tout haut, et qu'on ne soit rien à demi. C'est là où Molière excelle à savoir jusqu'où un travers dérange l'esprit, jusqu'où une passion renverse une tête; il va toujours aussi loin que la nature. D'ailleurs, l'amour d'Arnolphe produit des incidents très-théâtrals; celui de Démocrite n'en produit aucun. Le froid amour d'Agélas pour la pupille de Démocrite, et l'amour encore plus froid de la princesse Ismène pour Agénor, et une reconnaissance triviale, achèvent de gâter la pièce. Cependant elle est restée au théâtre. Comment? comme plusieurs autres pièces, pour une seule scène, celle de Cléanthis et de Strabon. La situation et le dialogue sont, dans leur genre, d'un comique par-

fait. Mais s'il y a des ouvrages qu'une seule scène a fait vivre au théâtre, ils y traînent d'ordinaire une existence bien languissante; et il y en a peu d'aussi abandonnés que Démocrite.

Le Distrait vaut mieux, puisque du moins il amuse : mais la distraction n'est point un caractère, une habitude morale; c'est un défaut de l'esprit, un vice d'organisation, qui n'est susceptible d'aucun développement, et qui ne peut avoir aucun but d'instruction. Une distraction ressemble à une autre; et dès que le Distrait est annoncé pour tel, on s'attend, lorsqu'il paraît, à quelque sottise nouvelle. Regnard a emprunté une grande partie de celles du *Ménalque* de La Bruyère, et sa pièce n'est qu'une suite d'incidents qui ne peuvent jamais produire un embarras réel, parce que le Distrait rétablit tout dès qu'il revient de son erreur, et qu'on ne peut, quoi qu'il fasse, se fâcher sérieusement contre lui. Tel est au théâtre l'inconvénient d'un travers d'esprit, qui est nécessairement momentané. D'ailleurs, il y a des bornes à tout, et peut-être Regnard les a-t-il passées de bien plus loin que La Bruyère. Ménalque oublie, le soir de ses noces, qu'il est marié; mais on ne nous dit pas du moins qu'il ait épousé une femme qu'il aimait éperdument; et le Distrait, qui est très-amoureux de la sienne, oublie qu'elle est sa femme, à l'instant même où il vient de l'obtenir. La distraction est un peu forte, et la folie complète

n'irait pas plus loin. L'intrigue est peu de chose: le dénouement ne consiste que dans une fausse lettre, moyen usé depuis *les Femmes savantes*: et ce n'est pas la seule imitation de Molière, ni dans cette pièce, ni dans les autres de Regnard; il y en a des traces assez frappantes. Mais enfin *le Distrait* se soutient par l'agrément des détails, par le contraste de l'humeur folle du chevalier et de l'humeur revêche de madame Grognac, à qui l'on fait danser la courante. Au reste, *le Distrait* tomba dans sa nouveauté, et c'est la seule pièce de Regnard qui ait éprouvé ce sort. Il fut repris au bout de trente ans, après la mort de l'auteur, et il réussit.

Les Folies amoureuses sont dans le genre de ces canevas italiens où il y a toujours un docteur dupé par des moyens grotesques; un mariage et des danses. Regnard avait essayé son talent pendant dix ans sur le théâtre italien; il fit environ une douzaine de pièces, moitié italiennes, moitié françaises, tantôt seul, tantôt en société avec Dufrény. Le voyage qu'il avait fait en Italie, dans sa première jeunesse, et la facilité qu'il avait à parler la langue du pays, lui avaient fait goûter la pantomime des bouffons ultramontains, et les saillies de leur dialogue. Il est probable que ses premiers essais en ce genre influèrent dans la suite sur sa manière d'écrire. On peut remarquer que les Français, nation en général plus pensante que les Italiens et les Grecs, sont les seuls

qui aient établi la bonne comédie sur une base de philosophie morale. La gesticulation et les *lazzis* font chez les Italiens plus de la moitié du comique, comme ils font la plus grande partie de leur conversation et quelquefois de leur esprit.

Il ne faut pas parler du *Bal* et de *la Sérénade*, premières productions de Regnard, qui ne sont que des espèces de croquis dramatiques formés de scènes prises par-tout, et roulant toutes sur des friponneries de valets, qui dès ce temps étaient usées. Mais *le Retour imprévu* (dont le sujet est tiré de Plaute), quoique fondé aussi sur les mensonges d'un valet, est ce que nous avons de mieux en ce genre. Les incidents que produit le retour du père, et le personnage du marquis ivre, et la scène entre M. Géronte et madame Argante, où chacun d'eux croit que l'autre a perdu l'esprit, sont d'un comique naturel, sans être bas, et achèvent de confirmer ce que Despréaux répondit à un critique très-injuste, qui lui disait que Regnard était un auteur médiocre : « Il n'est pas, dit le judicieux satirique, médiocrement gai. »

SECTION III.

Dufrény, Dancourt, Hauteroche.

Dufrény, qui fut lié long-temps avec Regnard, se brouilla avec lui à l'occasion du *Joueur*, dont

il prétendit, avec assez de vraisemblance, que le sujet lui avait été dérobé; mais quand il donna son *Chevalier joueur*, il prouva que les sujets sont en effet à ceux qui savent le mieux les traiter. La comédie de Regnard eut la plus complète réussite, et l'ouvrage de Dufrény échoua entièrement. En général, il fut aussi malheureux au théâtre que Regnard y fut bien traité. La plupart de ses pièces moururent en naissant, et celles même qui lui ont fait une juste réputation n'eurent qu'un succès médiocre. *Le Chevalier joueur, la Noce interrompue, la Joueuse, la Malade sans maladie, le Faux honnête homme, le Jaloux honteux*, tombèrent dans leur nouveauté, et ne se sont pas relevés, quoique dans toutes ces pièces il y ait des choses très-ingénieuses. C'est là sur-tout ce qui le distingue : il pétille d'esprit, et cet esprit est absolument original. Mais comme cet esprit est toujours le sien, il arrive que tous ses personnages, même ses paysans, n'en ont point d'autre; et le vrai talent dramatique consiste au contraire à se cacher pour ne laisser voir que les personnages. Cela n'empêche pas que Dufrény ne mérite une place distinguée. *L'Esprit de contradiction, le Double veuvage, le Mariage fait et rompu*, les trois plus jolies pièces qu'il nous ait laissées, sont d'une composition agréable et piquante, et d'un dialogue vif et saillant. Ses intrigues sont toujours un peu forcées, excepté celle de *l'Esprit de contradiction*; aussi n'a-

t-il qu'un acte. Ses rôles dont la conception est le plus comique sont la femme contrariante dans la pièce que je viens de citer, la veuve du *Double veuvage*, la coquette de village dans la pièce de ce nom, le président et la présidente du *Mariage fait et rompu*, le gascon Glacignac dans la même pièce, le meilleur de tous les gascons que l'on ait mis sur la scène, et le Falaise de *la Réconciliation normande*. Il a peint, dans cette pièce, des originaux particuliers au pays de la chicane et de la plaidoirie, la science approfondie des procès, et les haines domestiques et invétérées qu'ils produisent. Le tableau est énergique, mais d'une couleur monotone et un peu rembrunie: il y a des situations neuves et très-artistement combinées; mais l'intrigue est pénible, et les derniers actes languissent par la répétition des mêmes moyens employés dans les premiers. La prose de Dufrény est en général meilleure que ses vers, quoiqu'il en ait de très-heureux, et même des morceaux entiers pleins de verve et d'originalité: tel est entre autres celui où il fait l'éloge de la haine dans *la Réconciliation normande*. Mais sa versification est souvent dure à force de viser à la précision: son dialogue, à force de vouloir être serré, est souvent haché en monosyllabes et devient un cliquetis fatigant. Son expression n'est pas toujours juste; mais elle est quelquefois singulièrement heureuse, par exem-

ple dans ces vers, où il parle d'un plaideur de profession :

Il achetait sous main de petits procillons
Qu'il savait élever, nourrir de procédures;
Il les empâtait bien, et de ces nourritures
Il en faisait de bons et gros procès du Mans.

Certainement l'idée d'engraisser des procès comme des chapons est une bonne fortune dans le style comique.

Le Dédit est la seule pièce où Dufrény ait été imitateur. La principale scène, où les deux sœurs se demandent pardon toutes deux et se mettent à genoux l'une devant l'autre, est une copie de la scène des deux vieillards dans *le Dépit amoureux* de Molière; et le fond de l'intrigue est un déguisement de valet, comme il y en a dans vingt autres pièces.

Dancourt marche bien loin après Dufrény, et pourtant doit avoir son rang parmi les comiques du troisième ordre; ce qui est encore quelque chose. Son théâtre est composé de douze volumes, dont les trois quarts sont comme s'ils n'étaient pas; car s'il est facile d'accumuler les bagatelles, il n'est pas aisé de leur donner un prix. Cet auteur courait après l'historiette ou l'objet du moment, pour en faire un vaudeville qu'on oubliait aussi vite que le fait qui l'avait fait naître. De ce genre sont: *la Foire de Be-*

zons, la Foire de Saint-Germain, la Déroute du Pharaon, la Désolation des Joueuses, l'Opérateur Barry, le Vert-Galant, le Retour des Officiers, les Eaux de Bourbon, les Fêtes du Cours, les Agioteurs, etc. Ses pièces même les plus agréables, celles où il a peint des bourgeois et des paysans, ont toutes un air de ressemblance. Mais il n'en est pas moins vrai que *le Galant Jardinier, le Mari retrouvé, les Trois Cousines*, et *les Bourgeoises de qualité*, seront toujours au nombre de nos petites pièces qu'on revoit avec plaisir. Il y a dans son dialogue de l'esprit qui n'exclut pas le naturel : il rend ses paysans agréables sans leur ôter la physionomie qui leur convient, et il saisit assez bien quelques-uns des ridicules de la bourgeoisie.

De Dancourt à Hauteroche il faut encore descendre beaucoup : qu'on juge quel chemin nous avons fait depuis Molière, sans sortir d'un même siècle! C'est ici du moins qu'il faut s'arrêter. On joue quelques pièces de Hauteroche : son *Esprit follet* est un mauvais drame italien, écrit en style de Scarron, et fait pour la multitude, qui aime les histoires d'esprits et d'apparitions. *Le Deuil* est encore un conte de revenant; et *Crispin Médecin*, et *le Cocher supposé*, ne doivent leur existence qu'à l'indulgence excessive que l'on a ordinairement pour ces petites pièces qui complètent la durée du spectacle.

CHAPITRE VIII.

De l'Opéra dans le siècle de Louis XIV, et particulièrement de Quinault.

L'OPÉRA est venu d'Italie en France, comme tous les beaux-arts de l'ancienne Grèce, qui, long-temps dégradés dans le Bas-Empire, ressuscitèrent successivement à Florence, à Ferrare, à Rome, et enfin parmi nous. Ce fut Mazarin qui fit représenter à Paris les premiers opéra, et c'étaient des opéra italiens. Voltaire dit à ce sujet que c'est à deux cardinaux que nous devons la tragédie et l'opéra. Il nous fait redevables de la tragédie à la protection que Richelieu accorda au grand Corneille; mais n'est-ce pas faire à ce ministre un peu trop d'honneur? et lui devons-nous la tragédie parce qu'il donnait une petite pension à Corneille, qu'il le faisait travailler aux pièces *des cinq auteurs*, et qu'il fit censurer *le Cid* par l'Académie? On faisait des tragédies en France depuis plus d'un siècle, mauvaises, à la vérité; mais enfin la théorie de l'art était connue; et si l'auteur des *Horaces* et de *Cinna* sut porter cet art à un très-haut degré, s'il nous apprit le premier ce que c'était que la tragédie, c'est à lui que nous le devons, ce me semble, et non pas à Ri-

chelieu, comme ce n'est pas à Richelieu qu'il dut son génie, mais uniquement à la nature.

A l'égard de l'opéra, il est sûr que Mazarin nous donna la première idée de ce spectacle, jusqu'alors absolument inconnu en France; et quoique ses efforts pour l'y faire adopter n'eussent aucunement réussi, quoique les trois opéra qu'il fit représenter au Louvre, à différentes époques, par des musiciens et des décorateurs de son pays, n'eussent produit d'autre effet que d'ennuyer à grands frais la cour et la ville, et de valoir au cardinal quelques épigrammes de plus, c'était pourtant nous faire connaître une nouveauté; et ses tentatives, toutes malheureuses qu'elles furent, renouvelées après lui sans avoir beaucoup de succès, étaient en effet les premiers fondements de l'édifice élevé depuis par Lulli et Quinault.

Nous avons vu à l'article de *là Toison d'Or*, de Corneille, que le marquis de Sourdeac fit représenter cette pièce, d'un genre extraordinaire, dans son château de Neubourg en Normandie. Ce n'était pas encore un opéra; mais, du moins, il y avait déja dans ce drame un peu de musique et des machines. C'est ce marquis de Sourdeac qui se mit en tête de naturaliser l'opéra en France. Il s'était associé avec un abbé Perrin, qui faisait de mauvais vers, et un violon nommé Cambert, qui faisait de mauvaise musique: pour lui, il s'était chargé de la partie des décorations. Le privilége d'une *Académie royale de musique* fut

expédié à l'abbé Perrin, et l'on représenta sur le théâtre de la rue Guénégaud *Pomone*, et *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, avec assez de succès pour donner l'idée d'un spectacle qui pouvait être agréable. Mais comme toute entreprise de cette espèce est dans ses commencements plus coûteuse que lucrative, les entrepreneurs s'y ruinèrent, et finirent par céder leur privilége à Lulli, surintendant de la musique du roi, qui joua d'abord dans un jeu de paume, et peu après sur le théâtre du Palais-Royal, devenu vacant après la mort de Molière. Lulli eut le bonheur de s'associer avec Quinault; et cette association fit bientôt la fortune du musicien, et la gloire du poëte après sa mort.

Remarquons, en passant, qu'un des grands obstacles qui s'opposèrent d'abord à ce nouvel établissement ne fut pas seulement l'ennui qu'on avait éprouvé à l'opéra italien, mais la persuasion générale que notre langue n'était pas faite pour la musique. On voit que ce n'était pas une chose nouvelle, que le paradoxe qui fit tant de bruit il y a trente ans, quand Rousseau nous dit: *Les Français n'auront jamais de musique; et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* Son grand argument était que la prosodie de notre langue est moins musicale que celle des Italiens : c'est comme si l'on disait que les Français n'auront jamais de poésie, parce que leur langue est moins harmonieuse et moins maniable que celle des

Grecs et des Latins. Mais ce qu'on ne peut dissimuler, c'est que ce fut un étranger qui nous fit croire pendant long-temps que nous avions de la musique à l'opéra français; et qu'à ce même opéra, ce sont encore des étrangers qui nous ont enfin apporté la bonne musique.

Avant de parler de Quinault et de ceux qui l'ont suivi, je crois devoir commencer par quelques notions générales sur ce genre de drame, dont il a été parmi nous le véritable créateur.

Quoique l'on ait comparé notre opéra à la tragédie grecque, et qu'il y ait effectivement entre eux ce rapport générique, que l'un et l'autre est un drame chanté, cependant il y a d'ailleurs bien des différences essentielles. La première et la plus considérable, c'est que la musique, sur le théâtre des Grecs, n'était évidemment qu'accessoire, et que, sur celui de l'opéra français, elle est nécessairement le principal, sur-tout en y joignant la danse, qu'elle mène à sa suite, comme étant de son domaine. L'ancienne mélopée, qui ne gênait en rien le dialogue tragique, et qui se prêtait aux développements les plus étendus, au raisonnement, à la discussion, à la longueur des récits, aux détails de la narration, régnait d'un bout à l'autre de la pièce, et n'était interrompue que dans les entr'actes, lorsque le chant du chœur, différent de celui de la scène, était accompagné d'une marche cadencée et religieuse, faite pour imiter celle qu'on avait coutume d'exécuter au-

tour des autels, et qu'on appelait, suivant les diverses positions des figurants, la strophe, l'antistrophe, l'épode, etc. Ces mouvements réguliers étaient constamment les mêmes; et, lorsque le chœur se mêlait au dialogue, il n'employait que la déclamation notée pour la scène. Il y a loin de cette uniformité de procédés à la variété qui caractérise notre opéra, aux chœurs de toute espèce, mis en action de tous les manières, et changés souvent d'acte en acte, tandis que celui des anciens n'était qu'un personnage toujours le même, toujours passif et moral; à la musique plus ou moins brillante de nos *duo*, inconnus dans les pièces grecques; à nos fêtes, aux ballets formant une espèce de scènes à part, liées seulement au sujet par un rapport quelconque; enfin à ce merveilleux de nos métamorphoses, dont il n'y a nulle trace dans les tragiques grecs. Je ne parle pas des airs d'expression, qui sont aujourd'hui l'une des plus grandes beautés de notre opéra : c'est une richesse nouvelle que Lulli ne connaissait pas, puisqu'il ne demandait point de ces airs à Quinault; mais tous ces accessoires que je viens de détailler étaient absolument étrangers à la tragédie grecque, et sont la substance de notre opéra. La raison de cette diversité se retrouve dans le fait que j'ai d'abord établi, que la musique n'était qu'un ornement du seul spectacle dramatique qu'ait eu la Grèce, et qu'elle est devenue le fond du nouveau spectacle, ajouté,

sous le nom d'opéra, à celui que nous offrait le théâtre français.

De cette différence de principe a dû naître celle des effets. Les Grecs, se bornant à noter la parole, ont eu la véritable tragédie chantée, et, en la déclamant en mesure, lui ont laissé d'ailleurs tout ce qui lui appartient, n'ont restreint ni l'étendue de ses attributs, ni la liberté du poëte. Au contraire, l'opéra, quoique nous l'appelions tragédie lyrique, est tellement un genre particulier, très-distinct de la tragédie chantée, que, lorsqu'on a imaginé de transporter sur le théâtre de l'opéra les ouvrages de nos tragiques français, il a fallu commencer par les dénaturer au point de les rendre méconnaissables; en conservant le sujet, il a fallu une autre marche, un autre dialogue, une autre forme de versification. Nous n'avons certainement point de compositeur qui voulût se charger de mettre en musique *Iphigénie* et *Phèdre*, telles que Racine les a faites; et les musiciens d'Athènes prirent la *Phèdre* et l'*Iphigénie* des mains d'Euripide, telles qu'il lui avait plu de les faire.

Lorsque, arrivé à l'époque du dix-huitième siècle, je rencontrerai sur mon passage la révolution produite sur le théâtre de l'opéra par celle que la musique a tout récemment éprouvée, il sera temps alors d'examiner s'il y a quelque fondement à cette prétention nouvelle de faire de l'opéra une vraie tragédie. Je m'efforce, autant

que je le puis, de n'anticiper sur aucun des objets que j'ai à traiter. Je ne me détourne point de ma route pour courir après l'erreur : c'est bien assez de la combattre quand on la trouve sur son chemin.

L'opéra, tel qu'il a été depuis Quinault jusqu'à nos jours, est donc une espèce particulière de drame, formé de la réunion de la poésie et de la musique; mais de façon que la première étant très-subordonnée à la seconde, elle renonce à plusieurs de ses avantages pour lui laisser tous les siens. C'est un résultat de tous les arts qui savent imiter, par des sons, par des couleurs, par des pas cadencés, par des machines; c'est l'assemblage des impressions les plus agréables qui puissent flatter les sens. Je suis loin de vouloir médire d'un aussi bel art que la musique : médire de son plaisir est plus qu'une injustice, c'est une ingratitude. Mais enfin il convient de mettre chaque chose à sa place; et si quelqu'un s'avisait de contester la prééminence incontestable de la poésie, il suffirait de lui rappeler que la musique, quand elle a voulu devenir la souveraine d'un grand spectacle, non-seulement a été forcée de traîner à sa suite cet attirail de prestiges dont la poésie n'a nul besoin, mais encore a été contrainte d'avoir recours à celle-ci, sans laquelle elle ne pouvait rien; et que, pour prendre la première place, elle a demandé qu'on la lui cédât. Elle a dit à la poésie : Puisque nous allons nous montrer

ensemble, faites-vous petite pour que je paraisse grande; soyez faible pour que je sois puissante; dépouillez une partie de vos ornements pour faire briller tous les miens; en un mot, je ne puis être reine qu'autant que vous voudrez bien être ma très-humble sujette. C'est en vertu de cet accord que la poésie, qui commandait sur le théâtre de Melpomène, vint obéir sur celui de Polymnie. Heureusement pour elle, ce fut Quinault qui le premier traita en son nom, et se chargea de la représenter. Il était précisément ce qu'il fallait pour ce personnage secondaire; il n'avait ni la force, ni la majesté, ni l'éclat qui auraient pu faire ombrage à la musique. Celle-ci, en sa qualité d'étrangère, obtint d'abord tous les hommages, bien moins par sa beauté, qui était alors fort médiocre, que par une pompe d'autant plus éblouissante qu'elle était nouvelle; mais avec le temps il en est résulté ce qui arrive quelquefois à une grande dame magnifiquement parée, suivie d'un cortége imposant, et qui se trouve éclipsée par une jolie suivante qui a de la fraîcheur, de la grace, un air de douceur et de négligence, et des ajustements d'une élégante simplicité. Ce sont les atours de la muse de Quinault, et il a fait oublier Lulli. L'un n'est plus chanté, et l'autre est toujours lu. Il est demeuré le premier dans son genre, quoiqu'il ait eu pour successeurs des écrivains de mérite : c'est là sur-tout ce qui a fait reconnaître le sien. L'au-

torité d'un suffrage illustre, celui de Voltaire, a contribué encore à entraîner la voix publique, et à infirmer celle de Boileau. Mais si l'on a reproché au satirique d'avoir méconnu les beautés de Quinault, on accuse le panégyriste d'avoir été un peu trop loin, et de ne s'être pas assez souvenu des défauts. Au moins ce dernier excès est-il plus excusable que l'autre; car il semble que ce soit un titre pour obtenir l'indulgence, que d'avoir essuyé l'injustice. Aujourd'hui que la balance a été long-temps en mouvement, il doit être plus facile de la fixer dans son équilibre.

Avant tout, ne faisons point les torts de Boileau plus grands qu'ils ne sont, et rétablissons des faits trop souvent oubliés. Quand il parla de Quinault dans ses premières satires, le jeune poëte n'avait fait que de mauvaises tragédies qui avaient beaucoup de succès, et le censeur du Parnasse faisait son office en les réduisant à leur valeur. Il est vrai que long-temps après dans la satire contre les femmes, il s'élève contre

Ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique;

et quoique Lulli eût déja travaillé sur d'autres paroles que sur celles de Quinault, les deux vers du critique, appliqués à l'auteur d'*Armide*, ont été trouvés injustes, et avec raison, s'ils portent généralement sur le style d'*Armide* et d'*Atys*, et des autres bons opéra de Quinault, qui sûrement

sont autre chose que des *lieux communs;* sans parler de *la morale lubrique*, expression déplacée et indécente. Il n'est pas vrai non plus que Lulli ait *réchauffé* ces ouvrages, puisqu'ils ont survécu à la musique; et l'on a dit la vérité dans ces vers, où l'on a pris la liberté de retourner la pensée de Boileau contre lui :

Aux dépens du poëte, on n'entend plus vanter
Ces accords languissants, cette faible harmonie
Que réchauffa Quinault du feu de son génie.

Mais pourtant ces *accords* et cette *harmonie* avaient alors un si grand succès, qu'on pouvait pardonner à Despréaux de croire avec toute la France qu'ils donnaient un prix aux vers de Quinault : et si l'on suppose que ceux du critique ne tombent que sur les paroles des divertissements, on ne peut dire qu'il ait tort. Il n'y a qu'à les prendre à l'ouverture du livre, et voir si le chant, quel qu'il fût, n'était pas nécessaire pour faire passer des vers tels que ceux-ci :

Que nos prairies
Seront fleuries !
Les cœurs glacés
Pour jamais en sont chassés.
Ces lieux tranquilles
Sont les asyles
Des doux plaisirs,
Et des heureux loisirs.
La terre est belle ;

La fleur nouvelle
Rit aux zéphyrs.
. . . .
C'est dans nos bois
Qu'amour a fait ses lois.
Leur vert feuillage
Doit toujours durer.
Un cœur sauvage
N'y doit point entrer.
La seule affaire
D'une bergère
Est de songer
A son berger.

Il y en a un millier de cette espèce : on ne pouvait pas exiger que l'auteur de l'*Art poétique* les trouvât bons.

Il dit dans une de ses lettres : « J'étais fort « jeune quand j'écrivis contre M. Quinault, et il « n'avait fait aucun des ouvrages qui lui ont fait « depuis une juste réputation. » Quelques lignes d'éloges jetées dans une lettre ne compensaient pas suffisamment des traits de satire, qui se retiennent d'autant plus aisément, qu'ils sont attachés à des vers d'une tournure piquante. Mais je suis persuadé que Boileau était de bonne foi, et que la nature lui avait refusé ce qui était nécessaire pour sentir les charmes d'*Atys*, d'*Armide* et de *Roland*, et pour en excuser les défauts. Des ouvrages où l'on parlait sans cesse d'amour, et assez souvent en style lâche et faible,

ne pouvaient pas plaire à un homme qui ne connaissait point ce sentiment, et qui ne pardonnait à Racine de l'avoir peint qu'en faveur de la beauté parfaite de sa versification.

Nos jugements dépendent plus ou moins de nos goûts et de notre caractère, et nous verrons dans la suite Voltaire trompé plus d'une fois dans ses décisions par sa préférence trop exclusive pour la poésie dramatique, comme Boileau par l'austérité de son esprit et de ses principes. Que l'on examine le jugement qu'il porte de Quinault dans ses réflexions critiques : le poëte lyrique était mort réconcilié avec lui, et l'on ne peut guère le soupçonner ici d'aucune passion. Voici comme il en parle :

« Quinault avait beaucoup d'esprit et un ta-« lent tout particulier pour faire des vers bons à « être mis en chant; mais ces vers n'étaient pas « d'une grande force ni d'une grande élévation. » Jusqu'ici il n'y a rien à dire : c'est la vérité. Il continue : « C'était leur *faiblesse* même qui les « rendait d'autant plus propres pour le musi-« cien, auquel ils doivent leur principale gloire. » La première moitié de cette phrase est encore généralement vraie : le temps a démontré combien la seconde est fausse. Mais, en avouant cette *faiblesse*, qui devient sensible sur-tout par la comparaison du style de Quinault avec celui de nos grands poëtes, et dont pourtant il faut excepter quelques morceaux d'élite où il s'est rap-

proché d'eux, voyons combien de différents mérites rachètent ce qui lui manque, et lui composent un caractère de versification dont la beauté réelle, quoique secondaire, a échappé aux yeux trop sévères de Boileau, qui ne goûtait que la perfection de Racine.

Quinault n'a sans doute ni cette audace heureuse de figures, ni cette éloquence de passion, ni cette harmonie savante et variée, ni cette connaissance profonde de tous les effets du rhythme et de tous les secrets de la langue poétique : ce sont là les beautés du premier ordre; et non-seulement elles ne lui étaient pas nécessaires, mais s'il les avait eues, il n'eût point fait d'opéra, car il n'aurait rien laissé à faire au musicien. Mais il a souvent une élégance facile et un tour nombreux; son expression est aussi pure et aussi juste que sa pensée est claire et ingénieuse; ses constructions forment un cadre parfait, où ses idées se placent comme d'elles-mêmes dans un ordre lumineux et dans un juste espace : ses vers coulants, ses phrases arrondies, n'ont pas l'espèce de force que donnent les inversions et les images; ils ont tout l'agrément qui naît d'une tournure aisée et d'un mélange continuel d'esprit et de sentiment, sans qu'il y ait jamais dans l'un ou dans l'autre ni recherche ni travail. Il n'est pas du nombre des écrivains qui ont ajouté à la richesse et à l'énergie de notre langue : il est un de ceux qui ont le mieux fait voir com-

bien on pouvait la rendre souple et flexible. Enfin, s'il paraît rarement animé par l'inspiration du génie des vers, il paraît très-familiarisé avec les Graces; et comme Virgile nous fait reconnaître Vénus à l'odeur d'ambroisie qui s'exhale de la chevelure et des vêtements de la déesse, de même, quand nous venons de lire Quinault, il nous semble que l'Amour et les Graces viennent de passer près de nous.

N'est-ce pas là ce qu'on éprouve lorsqu'on entend ces vers d'Hiérax dans *Isis*?

Depuis qu'une nymphe inconstante
A trahi mon amour, et *m'a manqué de foi*,
Ces lieux jadis si beaux n'ont plus rien qui m'enchante.
Ce que j'aime a changé : tout est changé pour moi.
. . . .
L'inconstante n'a plus l'empressement extrême
De cet amour naissant qui répondait au mien:
Son changement paraît en dépit d'elle-même;
Je ne le connais que trop bien.
Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime;
Mais son cœur ni ses yeux ne m'en disent plus rien.
. . . .
Ce fut dans ces vallons où, par mille détours,
L'Inachus prend plaisir à prolonger son cours;
Ce fut sur son charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphyr fut témoin, l'onde fut attentive,
Quand la nymphe jura de ne changer jamais;

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les serments qu'elle a faits.

En vérité, si Despréaux était insensible à la douceur charmante de semblables morceaux, il faut lui pardonner d'avoir été injuste; il était assez puni.

Écoutons les plaintes que ce même Hiérax fait à sa maîtresse.

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se ferait vers sa source une route nouvelle
Plutôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé.
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
C'est le même penchant qui toujours les entraîne;
Leur cours ne change point, et vous avez changé.

Elle lui représente que ses rivaux ne sont pas mieux traités. Que lui répond-il?

Le mal de mes rivaux n'égale point ma peine.
La douce illusion d'une espérance vaine
Ne les fait point tomber du faîte du bonheur :
Aucun d'eux comme moi n'a perdu votre cœur.
        Comme eux à votre humeur sévère
        Je ne suis point accoutumé.
        Quel tourment de cesser de plaire
Lorsqu'on a fait l'essai du plaisir d'être aimé!

Ces quatre derniers vers ne sont, si l'on veut, que la paraphrase de ce vers heureux et touchant,

Aucun d'eux comme moi n'a perdu votre cœur.

mais ils le développent, ce me semble, sans l'affaiblir : ce n'est pas le poëte qui revient sur son idée, c'est le cœur qui revient sur le même sentiment ; et quand l'amour se plaint, ce n'est pas la précision qu'il cherche.

Personne n'a su mieux que Quinault donner à la galanterie cette grace qui la rend intéressante. Jupiter, dans ce même opéra d'*Isis*, descend sur la terre pour voir Io. Il se fait annoncer par Mercure, qui parle ainsi :

Le dieu puissant qui lance le tonnerre,
Et qui des cieux tient le sceptre en ses mains,
A résolu de venir sur la terre
Chasser les maux qui troublent les humains.
Que la terre avec soin à cet honneur réponde.
Échos, retentissez dans ces lieux pleins d'appas;
Annoncez qu'aujourd'hui, pour le bonheur du monde,
Jupiter descend ici-bas.

Le dieu s'adresse ensuite à la jeune Io :

C'est ainsi que Mercure,
Pour abuser des dieux jaloux,
Doit parler hautement à toute la nature;
Mais il doit s'expliquer autrement avec vous.
C'est pour vous voir, c'est pour vous plaire,
Que Jupiter descend du céleste séjour;
Et les biens qu'ici-bas sa présence va faire
Ne seront dus qu'à son amour.

Y a-t-il un contraste plus agréable et un compliment plus flatteur? Quinault excelle aussi dans

ce dialogue vif et contrasté, qui est si favorable à la musique, et qu'elle oblige le poëte de substituer aux grands mouvements du dialogue tragique. Prenons pour exemple cette scène de Jupiter et d'Io.

IO.

Que sert-il qu'ici-bas votre amour me choisisse?
L'honneur m'en vient trop tard: j'ai formé d'autres nœuds.
Il fallait que ce bien, pour combler tous mes vœux,
Ne me coûtât point d'injustice
Et ne fît point de malheureux.

JUPITER.

C'est une assez grande gloire
Pour votre premier vainqueur
D'être encor dans votre mémoire,
Et de me disputer si long-temps votre cœur.

IO.

La gloire doit forcer mon cœur à se défendre.
Si vous sortez du ciel pour chercher les douceurs
D'un amour tendre,
Vous pourrez aisément attaquer d'autres cœurs
Qui feront gloire de se rendre.

JUPITER.

Il n'est rien dans les cieux, il n'est rien ici-bas
De plus charmant que vos appas.
Rien ne peut me toucher d'une flamme si forte.
Belle nymphe, vous l'emportez
Sur toutes les autres beautés,
Autant que Jupiter l'emporte
Sur les autres divinités.

Voyez-vous tant d'amour avec indifférence?
Quel trouble vous saisit? où tournez-vous vos pas?

IO.

Mon cœur en votre présence
Fait trop peu de résistance.
Contentez-vous, hélas!
D'étonner ma constance,
Et n'en triomphez pas.

JUPITER.

Et pourquoi craignez-vous Jupiter qui vous aime?

IO.

Je crains tout : je me crains moi-même.

JUPITER.

Quoi! voulez-vous me fuir?

IO.

C'est mon dernier espoir.

JUPITER.

Écoutez mon amour.

IO.

Écoutez mon devoir.

JUPITER.

Vous avez un cœur libre, et qui peut se défendre.

IO.

Non, vous ne laissez pas mon cœur en mon pouvoir.

JUPITER.

Quoi! vous ne voulez pas m'entendre!

IO.

Je n'ai que trop de peine à ne le pas vouloir.
Laissez-moi.

JUPITER.

Quoi! sitôt.

IO.

Je devais moins attendre.
Que ne fuyais-je, hélas! avant que de vous voir!

JUPITER.

L'amour pour moi vous sollicite,
Et je vois que vous me quittez.

IO.

Le devoir veut que je vous quitte,
Et je sens que vous m'arrêtez.

Boileau, qui a vanté dans Horace le baiser de Licymnie,

Qui mollement résiste, et, par un doux caprice,
Quelquefois le refuse afin qu'on le ravisse,

ne pouvait-il pas reconnaître ici précisément le même tableau mis en action : et parce que Quinault était moderne, ce tableau était-il moins séduisant chez lui que dans un ancien?

Mais un dialogue vraiment admirable, un modèle en ce genre, c'est la scène d'Atys et de Sangaride, quoiqu'on en ait répété si souvent le premier vers en plaisanterie.

ATYS.

Sangaride, ce jour est un grand jour pour vous.

SANGARIDE.

Nous ordonnons tous deux la fête de Cybèle :
L'honneur est égal entre nous.

ATYS.

Ce jour même, un grand roi doit être votre époux.
Je ne vous vis jamais si contente et si belle :
Que le sort du roi sera doux!

SANGARIDE.

L'indifférent Atys n'en sera point jaloux!

ATYS.

Vivez tous deux contents, c'est ma plus chère envie.
J'ai pressé votre hymen, j'ai servi vos amours.
Mais enfin ce grand jour, le plus beau de vos jours,
Sera le dernier de ma vie.

SANGARIDE.

O dieux!

ATYS.

Ce n'est qu'à vous que je veux révéler
Le secret désespoir où mon malheur me livre.
Je n'ai que trop su feindre; il est temps de parler:
Qui n'a plus qu'un moment à vivre
N'a plus rien à dissimuler.

SANGARIDE.

Je frémis : ma crainte est extrême.
Atys, par quel malheur faut-il vous voir périr?

ATYS.

Vous me condamnerez vous-même,
Et vous me laisserez mourir.

SANGARIDE.

J'armerai, s'il le faut, tout le pouvoir suprême.

ATYS.

Non, rien ne peut me secourir.
Je meurs d'amour pour vous : je n'en saurais guérir.

SANGARIDE.

Qui! vous!

ATYS.

Il est trop vrai.

SANGARIDE.

Vous m'aimez!

ATYS.

Je vous aime.
Vous me condamnerez vous-même,
Et vous me laisserez mourir.
J'ai mérité qu'on me punisse:
J'offense un rival généreux,
Qui par mille bienfaits a prévenu mes vœux.
Mais je l'offense en vain; vous lui rendez justice.
Ah! que c'est un cruel supplice
D'avouer qu'un rival est digne d'être heureux!
Prononcez mon arrêt; parlez sans vous contraindre.

SANGARIDE.

Hélas!

ATYS.

Vous soupirez! je vois couler vos pleurs!
D'un malheureux amour plaignez-vous les douleurs?

SANGARIDE.

Atys, que vous seriez à plaindre
Si vous saviez tous vos malheurs!

ATYS.

Si je vous perds et si je meurs,
Que puis-je encor avoir à craindre?

Il semble, en effet, qu'il n'y ait point de réponse

à ce que dit Atys : il y en a une pourtant, et bien frappante :

C'est peu de perdre en moi ce qui vous a charmé :
Vous me perdez, Atys, et vous êtes aimé.

Je ne connais point de déclaration (celle de Phèdre exceptée) qui soit amenée avec plus d'art et d'intérêt. D'un aveu qui est le bonheur le plus grand de l'amour faire le comble de ses maux, est une idée très-dramatique ; et pour en venir là il fallait toute la gradation qui précède. Mais que dirons-nous du poëte, qui, dans la réponse d'Atys, enchérit encore sur ce qu'on vient de voir ?

ATYS.

Aimé ! qu'entends-je, ô ciel ! quel aveu favorable !

SANGARIDE.

Vous en serez plus misérable.

ATYS.

Mon malheur en est plus affreux ;
Le bonheur que je perds doit redoubler ma rage :
Mais n'importe, aimez-moi, s'il se peut, davantage,
Quand j'en devrais mourir cent fois plus malheureux.

Certainement il y a là du sentiment, et même de la passion. Ce ne sont point des fadeurs d'opéra ; et si l'on songe que l'auteur, travaillant dans un genre de drame où il ne pouvait rien approfondir, a trouvé le moyen de produire ces effets dans des scènes qui ne sont pour ainsi dire qu'in-

diquées, l'on conviendra que ces scènes prouvent beaucoup de ressources dans l'esprit, et que Quinault avait *un talent particulier*, non pas seulement, comme le dit Boileau, *pour faire des vers bons à être mis en chant*, mais pour faire des drames charmants, d'un genre qu'il a créé et que lui seul a bien connu.

On peut juger des études qu'il y faisait, par le progrès qui marque ses différents ouvrages depuis *Cadmus* jusqu'à cette immortelle *Armide*, le chef-d'œuvre du théâtre lyrique.

Je compte à peu près pour rien *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale qui fut son coup d'essai. C'est un mélange de fadeur et de bouffonnerie, qui n'annonçait pas ce que l'auteur devait un jour devenir. Voltaire veut qu'on y distingue une imitation de l'ode d'Horace, qu'on a cent fois traduite:

Donec gratus eram, etc.
(Carm. III, 9.)

Mais cette imitation est une des plus faibles qu'on ait faites d'un des plus charmants morceaux de l'antiquité, et la pièce n'est remarquable que parce qu'elle fut l'époque de l'union de Quinault et de Lulli, qui dura pendant toute la vie du poëte.

Cadmus est la première pièce qu'on ait appelée *tragédie lyrique*, et je ne sais pourquoi. C'est une mauvaise comédie mythologique, dont le

sujet est la mort d'un serpent, et qui est remplie, en grande partie, des frayeurs ridicules que ce serpent cause aux compagnons de Cadmus. C'était la suite de cette coutume bizarre, dont j'ai parlé ailleurs, de mettre par-tout des personnages bouffons. Il y a encore dans *Alceste* et dans *Thésée*, qui suivirent *Cadmus*, des scènes d'un froid comique, des galanteries de soubrettes; mais c'est du moins pour la dernière fois, et elles ne paraissent plus dans les opéra de Quinault, qui finit par purger son théâtre de toute bigarrure, comme Molière en avait purgé le sien.

Alceste est fort supérieure à *Cadmus*: il y a un nœud attachant, du spectacle, une marche théâtrale, un dénouement fort noble et digne du rôle d'Hercule, qui, étant amoureux d'Alceste, la délivre des enfers, et la rend à son époux. Mais, indépendamment de ce comique déplacé qui gâte tout, les scènes ne sont guère que de froides esquisses: il y a des fêtes mal amenées, et le dialogue est peu de chose. Voltaire cite ces vers que dit Hercule à Pluton, qui sont en effet ce qu'il y a de mieux :

> Si c'est te faire outrage
> *D'entrer par force* dans ta cour,
> Pardonne à mon courage,
> Et fais grace à l'amour.

Ces deux derniers sont nobles; les deux premiers sont trop prosaïques, et manquent d'har-

monie. Le choix qu'en fait Voltaire, qui pourtant ne pouvait pas mieux choisir, prouve que la versification d'*Alceste* est bien faible, et que la muse de Quinault n'était pas encore très-avancée. Un morceau beaucoup meilleur, mais, dans un autre genre, c'est celui que chantent les suivants de Pluton. Cependant Voltaire ne va-t-il pas un peu trop loin quand il dit qu'*il ne connaît rien de plus sublime?* Ils sont en général d'une précision remarquable, quoiqu'il y ait des répétitions et des négligences.

Tout mortel doit ici paraître :
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre :
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place :
Sans cesse on y passe;
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire :
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage ?
C'est un orage
Qui mène au port.

Le style de Quinault s'affermit dans *Thésée;* il est plus soigné et plus soutenu ; l'intrigue est bien menée, et le caractère de Médée est bien tracé. On voit dans cette pièce une situation empruntée de Racine : c'est celle où Médée fait craindre sa vengeance à sa rivale, à la maîtresse de Thésée, au point de la forcer à feindre qu'elle ne l'aime plus, comme Junie dans la scène avec Britannicus quand Néron les écoute. On s'attend bien que l'imitateur doit être inférieur au modèle ; mais le fond de cette scène est toujours théâtral, à l'opéra comme dans la tragédie.

Madame de Maintenon préférait *Atys* à tous les autres poëmes de l'auteur : c'est celui où l'amour est le plus intéressant, et le dénouement le plus tragique. C'est un moment terrible que celui où Cybèle, après avoir égaré la raison d'Atys, qui dans sa fureur a tué Sangaride, lui dit avec une joie cruelle ces deux beaux vers :

Achève ma vengeance, Atys : connais ton crime;
Et reprends ta raison pour sentir ton malheur.

Je ne sais cependant si cette barbarie de Cybèle ne va pas à un degré d'atrocité trop fort pour un opéra, et peut-être aussi pour une divinité qu'on appelait *la bonne Déesse*. Il serait mieux placé dans une divinité des Enfers ou dans un personnage réputé méchant, tel que Junon. Cybèle s'en repent, et change Atys en pin. Mais ces métamorphoses, fort à la mode du temps de

Quinault, qui a mis sur le théâtre une partie de celles d'Ovide, ne nous plaisent plus aujourd'hui. Ce merveilleux de machines est tombé, parce qu'il n'est que pour les yeux, et qu'il leur fait toujours trop peu d'illusion. Le merveilleux qu'il faut préférer est celui qui parle à l'imagination : elle est en nous ce qu'il y a de plus facile à tromper. Aux dernières reprises, le dénouement d'*Atys* a fait de la peine au spectateur, et l'on a pris le parti de le faire ressusciter par l'Amour, l'agent le plus universel du théâtre de l'opéra.

C'est dans *Atys* et *Isis* que le talent de Quinault parut avoir acquis toute sa maturité. Les morceaux que j'en ai cités suffiraient pour le prouver; et je pourrais en citer plusieurs autres. Mais le sujet d'*Isis* est moins intéressant : les deux derniers actes languissent par l'uniformité d'une situation trop prolongée; celle d'Io, que la jalousie de Junon livre au pouvoir d'une Euménide, et qui est transportée tour à tour dans les sables brûlants de la zone torride et dans les déserts glacés de la Scythie. Cette manière de tourmenter par le froid et le chaud est un peu bizarre, et semble n'avoir été imaginée que pour des effets de décoration. Elle est conforme à la fable; mais toute la mythologie n'est pas également théâtrale, et il faut faire un choix. Les détails descriptifs ne sont pas de nature à relever la faiblesse de ces deux actes; ils sont au contraire très-négligés. Le quatrième acte s'ouvre par

ces vers, que chantent les habitants des climats glacés :

L'hiver qui nous tourmente
S'obstine à nous geler.
Nous ne saurions parler
Qu'avec une voix tremblante.
La neige et les glaçons
Nous donnent de mortels frissons, etc.

Proserpine est un des opéra de Quinault les mieux coupés, et où l'on trouve le plus de cette variété sans disparate, qui est de l'essence de ce spectacle. C'est aussi celui où l'auteur s'est le plus élevé dans sa versification ; témoin ce beau morceau qui sert d'ouverture, et que Voltaire a si justement admiré :

Ces superbes géants armés contre les dieux
Ne nous donnent plus d'épouvante :
Il sont ensevelis sous la masse pesante
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
J'ai vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante :
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage mourante ;
Jupiter est victorieux,
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante.

On peut remarquer que le redoublement des rimes en épithètes, qui est le plus souvent une des causes de la langueur du style, est ici une beauté, parce qu'elles sont toutes harmonieuses

et pittoresques, et qu'elles donnent à tout ce tableau une seule et même couleur qui en détermine le caractère. La douleur de Cérès après l'enlèvement de sa fille est touchante; et l'épisode des amours d'Alphée et d'Aréthuse est agréable, et bien adapté au sujet. C'est un progrès que l'auteur avait fait, car dans ses premiers opéra les amours épisodiques sont froids et de mauvais goût.

Le Triomphe de l'Amour et *le Temple de la Paix* sont des ballets pour la cour, des fêtes du moment, qu'il ne faut pas compter parmi les ouvrages faits pour rester. Le premier fut représenté à Saint-Germain-en-Laye, et la famille royale y dansa, ainsi que toute la cour, avec les acteurs de l'opéra, sous le costume de différents personnages de la Fable. Le plan du ballet était disposé de manière qu'on adressait aux princes, aux dames, aux grands seigneurs, des compliments en vers. C'était bien du monde à louer, et la louange, quand il y a concurrence, est délicate à distribuer. On ne peut pas assurer que tout le monde fut content; mais ce qui est sûr, c'est que le poëte se tira fort bien de cette dépense d'esprit, qui ordinairement ne vaut pas ce qu'elle coûte. Dans *Persée* et dans *Phaéton*, où il a répandu plus que par-tout ailleurs les brillantes dépouilles d'Ovide et les merveilles de ses Métamorphoses, il a mis moins d'intérêt que dans la plupart de ses autres poëmes; mais on

trouve dans *Persée* un morceau fameux, qui, avec celui que j'ai rapporté de Proserpine, est ce qu'il y a dans Quinault de plus fortement écrit. C'est ce monologue de Méduse :

J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine;
Je n'ai plus ces cheveux si beaux,
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son cœur d'une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j'étais belle.
Mais l'excès étonnant de la difformité
Dont me punit sa cruauté,
Fera connaître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de ma beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle:
Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux;
Tout se change en rocher à mon aspect horrible:
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands dieux du ciel, de la terre et de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi:
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Il y a pourtant des fautes dans ces vers, et il faut les marquer avec d'autant plus de soin, qu'elles sont entourées de beautés. Je n'aime

point, je l'avoue, que *les cheveux* de Méduse soient *une douce chaîne dont le cœur de Neptune a été lié*. C'est un abus de mots; on ne lie point un *cœur* avec des *cheveux*; et ce jeu d'esprit, qui pourrait passer dans un madrigal, n'est point du ton sévère de ce magnifique morceau. *La difformité dont on punit la cruauté* est une faute de français. Heureusement le sens est clair; mais *être puni d'une difformité* signifie *être puni d'être difforme*, et non pas en devenant difforme. On dit bien *puni* de *mort;* mais on ne dirait pas *la mort* dont *vous m'avez puni*, pour signifier *la mort qui a été ma punition*. Tout le reste de ce monologue est comparable pour l'énergie, la noblesse, le nombre, la marche poétique, aux endroits les mieux écrits des *Cantates* de Rousseau; et la critique grammaticale que j'en ai faite me donne occasion d'ajouter que rien n'est si rare dans les opéra de Quinault qu'une faute de langage: il est classique pour la pureté.

Voltaire cite le prologue d'*Amadis*, comme celui dont l'invention est la plus ingénieuse. On ne peut se dissimuler que la plupart de ses prologues, où les mêmes éloges sont répétés jusqu'à satiété, où il est toujours question du *plus grand roi du monde*, ne soient aujourd'hui très-fastidieux, quoiqu'ils ne fussent dans leur temps que l'expression fidèle de ce que pensait toute la nation, enivrée de la gloire de son roi. Il faut pardonner à l'orgueil national, sentiment utile et

louable en lui-même, de s'exalter par la continuité des succès et par l'éclat d'un règne qui éclipsait alors toutes les puissances. Le seul tort que l'on eût dans cette profusion de panégyriques, c'était d'y mêler l'insulte et le mépris pour ces puissances humiliées, sans songer qu'elles pouvaient ne l'être pas toujours. Mais l'expérience prouve que c'est trop demander aux hommes que d'attendre d'eux qu'ils se souviennent, dans la prospérité, des retours de la fortune. Un ancien disait (1) que le poids de la prospérité fatiguait la sagesse même; et nous avons vu, dans ce siècle, celle de toutes les nations rivales de la nôtre, qui a le plus reproché à Louis XIV l'ivresse de la fortune, abuser tout comme lui de la puissance, et en être punie tout comme lui. Ces leçons, si fréquentes dans l'histoire, ne cesseront pas de se répéter, et ne corrigeront personne.

Un autre défaut de ces prologues, c'est de ne tenir en rien au poëme; de faire comme une pièce à part, qui n'a d'autre objet que de louer, et qui ne fait point partie du drame qu'elle précède, et auquel cependant on a l'air de l'attacher. Mais quand un usage est établi, on n'examine guère s'il est bien raisonnable; et les prologues de Quinault, qui avaient du moins l'excuse de l'à-propos, eurent tant de vogue, qu'il devint de

(1) *Secundæ res sapientium animos fatigant.* (SALLUST. *Catilin.* cap. IX.)

règle de ne point donner d'opéra sans un prologue à la louange du roi. Cet usage subsista près d'un siècle, et il n'y a pas long-temps qu'on s'en est lassé.

Le prologue d'*Amadis* a l'avantage particulier d'être lié au sujet. Urgande et Alquif, que le poëte suppose enchantés et assoupis depuis la mort d'Amadis, s'éveillent au bruit du tonnerre et à la lueur des éclairs; et l'idée du prologue est expliquée dans ces vers que dit Urgande :

Lorsque Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.
Un charme assoupissant devait fermer nos yeux
Jusqu'au temps fortuné que le destin du monde
Dépendrait d'un héros encor plus glorieux.

C'était du moins mêler adroitement l'éloge du roi à l'action du poëme : celui d'*Amadis* est ingénieux. Le magicien Arcalaüs et sa sœur la magicienne Arcabonne ont de l'amour, l'un pour Oriane, l'autre pour Amadis, qui s'aiment tous deux; car, dans les opéra, comme dans les romans de féerie, les enchanteurs sont toujours éconduits, et les génies toujours dupes. Mais il arrive ici que cet Arcalaüs et cette Arcabonne balancent le pouvoir et combattent la méchanceté l'un de l'autre, parce que le magicien ne veut pas que sa sœur se venge sur Oriane, et la magicienne ne veut pas que son frère se venge sur Amadis. Cette concurrence fait le nœud de l'intrigue,

amène des situations, et prolonge à la fois le péril et l'espérance des deux amants, jusqu'à ce que la fameuse Urgande vienne les délivrer. L'apparition de l'ombre d'Ardancanil,

Ah! tu me trahis, malheureuse, etc.,

est d'un effet théâtral, et il y a de beaux détails dans le dialogue de la pièce. On a cité ces vers d'Arcabonne à son frère :

Vous m'avez enseigné la science terrible
Des noirs enchantements qui font pâlir le jour :
Enseignez-moi, s'il est possible,
Le secret d'éviter les charmes de l'amour.

On peut citer encore cette réponse si noble d'Oriane, quand Arcalaüs se vante faussement d'avoir vaincu Amadis :

Vous, vainqueur d'Amadis! Non, il n'est pas possible
Qu'il ait cessé d'être invincible.
Tout cède à sa valeur, et vous la connaissez.

Quinault, dans ses trois derniers ouvrages, *Amadis*, *Roland* et *Armide*, passa des anciennes fables de la Grèce aux fables modernes des romans espagnols et des poëmes d'Italie. Il puisa dans l'Arioste et dans le Tasse, comme dans Ovide, et ne traita aucun sujet d'histoire. C'est une preuve qu'il regardait l'opéra comme le pays des fictions, et comme un spectacle trop peu sérieux pour la dignité de l'histoire et pour des héros véritables.

Nous verrons combien ce système était judicieux, quand j'aurai à parler de la révolution que ce théâtre a éprouvée de nos jours.

Voltaire avait une admiration particulière pour le quatrième acte de *Roland* : il le regardait comme une des productions les plus heureuses du talent dramatique; et il est difficile de n'être pas de l'avis d'un si bon juge en cette matière. C'est sans doute une situation vraiment théâtrale que celle de Roland, qui vient, plein de l'espérance et de la joie de l'amour, au rendez-vous indiqué par Angélique, et qui trouve à chaque pas les preuves de sa trahison. La gaieté naïve des bergers qui célèbrent les amours d'Angélique et de Médor, et déchirent innocemment le cœur du héros malheureux, forme un nouveau contraste avec la fureur sombre qui le possède :

Quand le festin fut prêt, il fallut les chercher.
Ils étaient enchantés dans ces belles retraites :
On eut peine à les arracher
De ce lieu charmant où vous êtes.

ROLAND.

Où suis-je? juste ciel! où suis-je? malheureux!

Quand le célèbre Piccini vint embellir cet ouvrage de sa musique enchanteresse, notre parterre, apparemment plus délicat que la cour de Louis XIV, et plus connaisseur que Voltaire, trouva cet endroit de Roland fort ridicule. Ce jugement étrange vint probablement de ce qu'on

prétendait, depuis quelque temps, que l'opéra fût la tragédie; et il est sûr que cette scène n'est pas d'une couleur tragique. Mais il eût fallu se souvenir que *Roland*, quoique intitulé, suivant l'usage, *tragédie lyrique*, parce que les deux principaux personnages sont une reine et un héros, n'est pourtant pas une tragédie : c'est une pastorale héroïque, dont le sujet n'est autre chose que la préférence qu'une reine donne à un berger aimable sur un guerrier renommé. Rien dans ce sujet n'est traité d'une manière tragique, et le quatrième acte est du ton de tout le reste de la pièce. Il n'y a donc aucun reproche à faire au poëte, si ce n'est que, cet acte excepté, le fond de ce drame est un peu faible, et que l'intrigue est peu de chose. L'amour d'Angélique et de Médor n'éprouve aucun obstacle étranger, et on les voit dès le commencement à peu près d'accord. Il s'ensuit que c'est un mérite dans l'auteur d'avoir relevé son action par l'intéressant tableau du désespoir de Roland, et les rieurs du parterre attaquaient précisément ce qu'il y avait de plus louable; mais aussi ce n'était pas à Quinault qu'on en voulait.

Qui n'a pas entendu répéter cent fois, par ceux qui ont l'oreille sensible à la mélodie des vers lyriques, ce monologue de Roland :

Ah! j'attendrai long-temps : la nuit est loin encore.
Quoi! le soleil veut-il luire toujours?
Jaloux de mon bonheur, il prolonge son cours

Pour retarder la beauté que j'adore.
O nuit! favorisez mes désirs amoureux;
Pressez l'astre du jour de descendre dans l'onde;
Déployez dans les airs vos voiles ténébreux :
Je ne troublerai plus par mes cris douloureux
Votre tranquillité profonde.
Le charmant objet de mes vœux
N'attend que vous pour rendre heureux
Le plus fidèle amant du monde.
O nuit! favorisez mes désirs amoureux.

Ce n'est même que dans *Roland* et dans *Armide* que Quinault s'élève jusqu'au sublime des grands sentiments; car on peut qualifier ainsi ce trait de Roland, lorsqu'il lit sur l'écorce des arbres le nom de Médor :

Médor en est vainqueur! Non : je n'ai point encor
Entendu parler de Médor.

Ce mouvement est d'un héros.

Enfin, le poëte a tellement soigné ce quatrième acte, que le style en est soutenu jusque dans les paroles des divertissements, si souvent négligées dans Quinault, et qui sont ici pleines d'élégance et de douceur. Qu'on en juge par celles-ci :

Quand on vient dans ce bocage,
Peut-on s'empêcher d'aimer?
Que l'amour sous cet ombrage
Sait bientôt nous désarmer!
Sans effort il nous engage
Dans les nœuds qu'il veut former.

Que d'oiseaux sous ce feuillage!
Que leur chant nous doit charmer!
Nuit et jour par leur ramage
Leur amour veut s'exprimer.
Quand on vient dans ce bocage,
Peut-on s'empêcher d'aimer?

Horace et Anacréon n'auraient pas désavoué la naïveté amoureuse de ces deux chansons:

Angélique est reine, elle est belle;
Mais ses grandeurs ni ses appas
Ne me rendraient pas infidèle:
Je ne quitterais pas
Ma bergère pour elle.

Quand des riches pays arrosés par la Seine
Le charmant Médor serait roi,
Quand il pourrait quitter Angélique pour moi,
Et me faire une grande reine,
Non, je ne voudrais pas encor
Quitter mon berger pour Médor.

Quinault eut, comme Racine, ce bonheur assez rare, que le dernier de ses ouvrages fut aussi le plus beau. Sa muse, qui mit sur la scène les fabuleux enchantements d'Armide, était la véritable enchanteresse: c'est là que l'élégance du style est le plus continue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus d'invention allégorique, le plus de charme dans les détails. L'exposition est très-belle: c'est Armide plongée dans une sombre tristesse, entre deux confiden-

tes qui s'empressent à l'envi l'une de l'autre à lui vanter sa gloire, sa fortune, ses succès dans le camp de Godefroi:

Ses plus vaillants guerriers, contre vous sans défense,
Sont tombés en votre puissance.

Elle répond par ce vers, qui suffit pour annoncer son caractère, ses ressentiments et le sujet de la pièce:

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

La scène finit par un songe qui n'est pas, comme tant d'autres, un lieu commun; c'est un récit simple et touchant.

Un songe affreux m'inspire une fureur nouvelle
Contre ce funeste ennemi.
J'ai cru le voir, j'en ai frémi;
J'ai cru qu'il me frappait d'une atteinte mortelle.
Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur:
Rien ne fléchissait sa rigueur;
Et par un charme inconcevable,
Je me sentais contrainte à le trouver aimable
Dans le fatal moment qu'il me perçait le cœur.

La scène suivante avec Hydraot est terminée par un trait sublime:

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi.

Il suffit de rappeler cet admirable monologue:

Enfin il est en ma puissance, etc.

Peu de morceaux de notre poésie sont plus généralement connus, et il y a peu de tableaux au théâtre aussi frappants. C'est dans le rôle d'Armide que se trouvent les seuls endroits où le poëte ait osé confier à la musique des développements de passion qui se rapprochent de la tragédie : tel est ce monologue; et telle est encore la scène où Renaud se sépare d'Armide, et où l'auteur a imité quelques endroits de la Didon de Virgile. A la vérité, il ne l'égale pas; et qui pourrait égaler ce que Virgile a de plus parfait? Mais il n'est pas indigne de marcher près de lui, et c'est beaucoup. La passion n'est-elle pas éloquente dans ces vers, quoique bien moins poétiques que ceux de Didon?

Je mourrai si tu pars, et tu n'en peux douter :
    Ingrat, sans toi je ne puis vivre.
Mais, après mon trépas, ne crois pas éviter
    Mon ombre obstinée à te suivre.
Tu la verras s'armer contre ton cœur sans foi;
    Tu la trouveras inflexible
    Comme tu l'as été pour moi;
    Et sa fureur, s'il est possible,
Égalera l'amour dont j'ai brûlé pour toi.

Armide soutient son caractère altier, lorsque, maîtresse du sort de Renaud, indignée de ne devoir qu'à ses enchantements tout l'amour qu'il lui montre, elle s'efforce de le haïr, et appelle la Haine à son secours. C'est la plus belle allégorie

qu'il y ait à l'opéra, et jamais ce genre de fiction, qui est si souvent froid, n'a été plus intéressant. Ce ballet de la Haine n'est pas une fête de remplissage, comme il y en a tant; c'est une peinture morale et vivante. L'on reconnaît le cœur humain, et l'on plaint Armide lorsqu'elle s'écrie :

Arrête, arrête, affreuse Haine!
Laisse-moi sous les lois d'un si charmant vainqueur :
Laisse-moi; je renonce à ton secours horrible.
Non, non, n'achève pas; non, il n'est pas possible
De m'ôter mon amour sans m'arracher le cœur.

Et la réponse de la Haine!

. . . .
Tu me rappelleras peut-être dès ce jour;
Et ton attente sera vaine :
Je vais te quitter sans retour.
Je ne te puis punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'amour.

Le seul défaut de cette pièce, c'est que le quatrième acte forme une espèce d'épisode qui tient trop de place, et arrête trop long-temps l'action : c'est un trop grand sacrifice fait à la danse et au spectacle. L'auteur a suivi pas à pas la marche du Tasse, qui fait revenir Renaud à lui-même à la seule vue du bouclier de diamant qui lui montre l'indigne état où il est. Cette idée ingénieuse peut suffire dans un poëme épique, rempli d'ailleurs d'une foule d'autres évènements; mais dans une pièce où celui-ci est capital, je crois que

les combats du cœur d'un jeune héros entre l'amour et la gloire seraient d'un plus grand effet que cette révolution subite et merveilleuse qui se passe en un moment.

Si vous lisez, après Quinault, les opéra faits de son temps, vous ne rencontrez que de froides et insipides copies qui ne servent qu'à mieux attester la supériorité de l'original. Des hommes qui ont eu de la réputation dans d'autres genres ont entièrement échoué dans le sien. Les opéra de Campistron et de Thomas Corneille sont au-dessous de leurs plus mauvaises tragédies; ceux de Rousseau et de La Fontaine ne semblent faits que pour nous apprendre le danger que l'on court à vouloir sortir de son talent. *Thétis et Pélée*, de Fontenelle, eut long-temps de la réputation : elle était bien peu méritée. Voltaire l'a loué dans le *Temple du goût*, ou par complaisance pour la vieillesse de Fontenelle, ou pour ne pas démentir une opinion encore établie sur un objet qui lui paraissait de peu d'importance. Il faut croire que la musique et tous les accessoires du théâtre en firent le succès : en le lisant, on a peine à le comprendre. Le drame n'est pas mal coupé; mais il est froid, et le style est à la glace. Les vers sont extrêmement faibles, et souvent plats. Il n'y a pas dans tout ce poëme, prétendu lyrique, une idée de l'harmonie ni une étincelle de feu poétique. On vantait beaucoup autrefois ces deux vers :

Va, fuis : te montrer que je crains,
C'est te dire assez que je t'aime.

Il y aurait de l'esprit à les avoir faits, si l'on ne trouvait pas dans Quinault :

Vous m'apprenez à connaître l'amour;
L'amour m'apprend à connaître la crainte.

J'ai entendu louer aussi, par des vieillards, la scène où Pélée consulte le Destin. Voici comme elle commence :

O destin! quelle puissance
Ne se soumet pas à toi?
Tout fléchit sous ta loi;
Tes ordres n'ont jamais trouvé de résistance.
....
Malgré nous tu nous entraînes
Où tu veux;
C'est toi qui nous amènes
Tous les évènements heureux ou malheureux.
Tu les as liés entre eux
Avec d'invisibles chaînes.
Par des moyens secrets
Ton pouvoir les prépare,
Et chaque instant déclare
Quelqu'un de tes arrêts.

Ce sont là d'étranges platitudes dans une scène qui devait être imposante. Les anciens oracles qui parlaient en vers, et qui ne passaient pas pour en faire de bons, n'en ont guère fait de plus mauvais.

Fontenelle fit deux autres opéra, *Endymion*, fort inférieur encore à *Thétis et Pélée*, et *Énée et Lavinie*, qui n'en eut ni le succès ni la renommée, et qui pourtant le vaut bien pour le moins, car il y a une scène qui a du mérite; c'est celle où l'ombre de Didon apparaît à Lavinie, prête à prononcer entre Énée et Turnus, et à se déclarer pour le premier.

L'OMBRE.

Arrête, Lavinie, arrête : écoute-moi.
Je fus Didon. Je régnais dans Carthage.
Un étranger, rebut des flots et de l'orage,
De ma prodigue main reçut mille bienfaits.
L'amour en sa faveur avait séduit mon ame :
Par une feinte ardeur il augmenta ma flamme,
Et m'abandonna pour jamais.

LAVINIE.

Ah ! quelle trahison !

L'OMBRE.

Mon désespoir extrême
Arma mon bras contre moi-même.
Ma mort ne put toucher mon indigne vainqueur.

LAVINIE.

Le perfide ! l'ingrat !

L'OMBRE.

Cet ingrat, ce perfide,
C'est ce même Troyen pour qui l'amour décide
Dans le fond de ton cœur.

C'est la seule idée dramatique que Fontenelle ait jamais eue. Nous avons eu des poëtes qui ont marché avec plus de succès dans la carrière de Quinault, quoique toujours fort loin de lui; mais ils appartiennent au siècle présent.

CHAPITRE IX.

De l'Ode, et de Rousseau.

LA carrière de J. B. Rousseau, prolongée assez avant dans ce siècle, son nom si souvent mêlé avec celui de Voltaire, et le malheureux éclat de leurs querelles, nous ont accoutumés à le compter parmi les poëtes qui appartiennent à l'âge présent. Il n'en est pas moins vrai que le siècle de Louis XIV peut le réclamer avec plus de justice. Rousseau, né en 1671, disciple de Despréaux, et qui eut l'avantage précieux de travailler vingt ans sous les yeux de ce grand maître, *dont il apprit* (nous dit-il lui-même) *tout ce qu'il savait en poésie;* Rousseau avait fait, avant la mort de Louis XIV, la plupart des ouvrages qui le mettent au nombre de nos écrivains classiques. Ses *Psaumes*, ses belles *Odes*, ses *Cantates*, avaient paru avant la fatale époque de 1710, qui l'éloigna de la France, et qui, en commençant ses malheurs, parut marquer en même temps le déclin de son génie. Il est donc juste de ranger la poésie lyrique, dans laquelle il n'a point de rival, parmi les titres de gloire qui sont propres au siècle dont je retrace le tableau.

Rousseau en eut tous les caractères dans le genre où il a excellé : l'heureuse imitation des anciens; la fidélité aux bons principes; la pureté

du langage et du goût. *Dieu vous bénira*, lui disait le marquis de Lafare, *car vous faites bien les vers*. Malgré cette prédiction, il éprouva bientôt que, si le talent d'écrire en vers est un beau présent de la nature, ce n'est pas toujours une bénédiction du ciel.

Bien des gens regardent ses psaumes comme ce qu'il a produit de plus parfait : c'est au moins ce qu'il paraît avoir le plus travaillé ; mais son talent est plus élevé dans ses odes, et plus varié dans ses cantates.

La diction de ses psaumes est en général élégante et pure, et souvent très-poétique. Il s'y occupe d'autant plus du choix des mots, qu'il a moins à faire pour celui des idées. Ses strophes, de quelque mesure qu'elles soient, sont toujours nombreuses, et il connaît parfaitement l'espèce de cadence qui leur convient. C'est peut-être, de tous nos poëtes, celui qui a le plus travaillé pour l'oreille, et c'est la preuve qu'il avait une aptitude naturelle pour le genre de poésie que l'oreille juge avec d'autant plus de sévérité, qu'elle en attend plus de plaisir, et que la diversité du mètre fournit plus de ressources et plus d'effet. Quoique les pensées soient par-tout un mérite essentiel, elles le sont dans une ode moins que par-tout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu. Des penseurs trop sévères, et entre autres Montesquieu, ont cru que c'était une raison de mépriser la poésie lyrique. Mais il

ne faut mépriser rien de ce qui fait plaisir en allant à son but, et le poëte lyrique qui chante n'est pas obligé de penser autant que le philosophe qui raisonne. Rousseau possède au plus haut degré cet heureux don de l'harmonie, l'un de ceux qui caractérisent particulièrement le poëte. On en peut juger par les rhythmes différents qu'il a employés dans ses psaumes, et toujours avec le même bonheur.

Seigneur, dans ta gloire adorable
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable,
Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majestueux.

Ces deux alexandrins, où l'oreille se repose après quatre petits vers, ont une sorte de dignité conforme au sujet.

La strophe de dix vers à trois pieds et demi, l'une des plus heureuses mesures qui soient du domaine de l'ode, a deux repos où elle s'arrête successivement, et peut, dans son circuit, embrasser toutes sortes de tableaux, comme elle peut s'allier à tous les tons.

Dans une éclatante voûte
Il a placé de ses mains
Ce soleil qui dans sa route
Éclaire tous les humains.
Environné de lumière,

Cet astre ouvre sa carrière
Comme un époux glorieux,
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

A cette comparaison le psalmiste en ajoute une autre qui n'est pas moins bien rendue par le poëte français, et n'offre pas une peinture moins complète :

L'univers, à sa présence,
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant.
Bientôt sa marche féconde
Embrasse le tour du monde
Dans le cercle qu'il décrit,
Et, par sa chaleur puissante,
La nature languissante
Se ranime et se nourrit.

La strophe de cinq vers, composée de quatre alexandrins à rimes croisées, tombant doucement sur un petit vers de huit syllabes, convient davantage aux sentiments réfléchis. C'est celle que Rousseau a choisie dans l'ode qui commence par ces vers :

Que la simplicité d'une vertu paisible
Est sûre d'être heureuse en suivant le Seigneur, etc.

Ode dont le sujet rappelle un morceau fameux de Claudien *sur la Providence*.

Pardonne, Dieu puissant, pardonne à ma faiblesse:
A l'aspect des méchants, confus, épouvanté,
Le trouble m'a saisi, mes pas ont hésité.
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confesse,
En voyant leur prospérité.

Cette mer d'abondance où leur ame se noie,
Ne *craint* ni les écueils ni les vents rigoureux.
Ils ne partagent point nos fléaux douloureux;
Ils marchent sur les fleurs, ils nagent dans la joie.
Le sort n'ose changer pour eux.

Et un peu après :

J'ai vu que leurs honneurs, leur gloire, leur richesse,
Ne sont que des filets tendus à leur orgueil,
Que le port n'est pour eux qu'un véritable écueil,
Et que ces lits pompeux où s'endort leur mollesse
Ne couvrent qu'un affreux cercueil.

Comment tant de grandeur s'est-elle évanouie?
Qu'est devenu l'éclat de ce vaste appareil?
Quoi! leur clarté s'éteint aux clartés du soleil?
Dans un sommeil profond ils ont passé leur vie,
Et la mort a fait leur réveil.

Cette autre espèce de strophe, formée de quatre hexamètres suivis de deux petits vers de trois pieds, est très-favorable aux peintures fortes, rapides, effrayantes; à tous les effets qui deviennent plus sensibles quand le rhythme, prolongé dans les grands vers, doit se briser avec éclat sur deux vers d'une mesure courte et vive. Tel est

celui de l'ode *sur la Vengeance divine*, appliquée à la défaite des Turcs.

Du haut de la montagne où sa grandeur réside,
Il a brisé la lance et l'épée homicide
Sur qui l'impiété fondait son ferme appui.
Le sang des étrangers a fait fumer la terre,
Et le feu de la guerre
S'est éteint devant lui.

Une affreuse clarté dans les airs répandue
A jeté la frayeur dans leur troupe éperdue :
Par l'effroi de la mort ils se sont dissipés;
Et l'éclat foudroyant des lumières célestes
A dispersé leurs restes
Aux glaives échappés.

....

L'ambition guidait vos escadrons rapides;
Vous dévoriez déja, dans vos courses avides,
Toutes les régions qu'éclaire le soleil.
Mais le Seigneur se lève, il parle, et sa menace
Convertit votre audace
En un morne sommeil.

L'expression de ces derniers vers est sublime.

Six hexamètres partagés en deux tercets, où deux rimes féminines sont suivies d'une masculine, ont une sorte de gravité uniforme, analogue aux idées morales : aussi ce rhythme forme plutôt des stances qu'une ode véritable. Racan s'en est servi dans une de ses meilleures pièces, celle *sur la Retraite*, et Rousseau dans la paraphrase d'un

psaume *sur l'aveuglement des hommes du siècle*, qui vivent comme s'ils oubliaient qu'il faut mourir.

L'homme en sa propre force a mis sa confiance :
Ivre de ses grandeurs et de son opulence,
L'éclat de sa fortune enfle sa vanité.
Mais, ô moment terrible, ô jour épouvantable,
Où la mort saisira ce fortuné coupable
Tout chargé des liens de son iniquité !

Que deviendront alors, répondez, grands du monde,
Que deviendront ces biens où votre espoir se fonde,
Et dont vous étalez l'orgueilleuse moisson ?
Sujets, amis, parents, tout deviendra stérile,
Et, dans ce jour fatal, l'homme, à l'homme inutile,
Ne paiera point à Dieu le prix de sa rançon.

Ces idées, il est vrai, ont été souvent répétées dans toutes les langues ; mais elles sont relevées ici par l'expression. C'est un art nécessaire que n'a pas toujours Rousseau, qui sait mieux colorier de grands tableaux qu'il ne sait embellir la pensée. Il serait trop long de parcourir toutes les diverses espèces de rhythme lyrique qu'il a formées du mélange des rimes et de celui des vers de différente mesure. Toutes n'ont pas un dessein également marqué ; mais toutes sont susceptibles de beautés particulières. Une des plus harmonieuses, et qu'il a le plus fréquemment employée, c'est la strophe de dix vers de huit syllabes. Si la mesure du vers ne peut avoir la pompe et la majesté de l'alexandrin, la strophe entière y

supplée par une marche nombreuse et périodique qui suspend deux fois la phrase avant de la terminer, et par le rapprochement des rimes dont le son frappe plus souvent l'oreille : ces avantages la rendent propre aux grands effets de la poésie. Je n'en prendrai pour exemple en ce moment que le psaume *image du bonheur temporel des méchants*, composé dans ce rhythme, qui est aussi celui de l'*ode à la Fortune*. Quelques strophes nous offriront tour à tour des peintures fortes ou riantes, des mouvements pleins de vivacité ou de douceur.

Mais quoi? les périls qui m'obsèdent
Ne sont point encore passés!
De nouveaux ennemis succèdent
A mes ennemis terrassés!
Grand Dieu! c'est toi que je réclame.
Lève ton bras, lance ta flamme,
Abaisse la hauteur des cieux (1),
Et viens sur leur voûte enflammée,
D'une main de foudres armée,
Frapper ces monts audacieux.
....

(1) *Abaisse la hauteur des cieux* est d'une beauté frappante. Voltaire l'a transporté dans sa *Henriade :*

Viens, des cieux enflammés abaisse la hauteur.

Mais *enflammés* n'ajoute rien à l'idée, et le petit vers de Rousseau est d'un plus grand effet que l'hexamètre de Voltaire, parce qu'il n'y a rien d'inutile, et qu'il a eu soin de commencer le vers par le mot essentiel, *abaisse*.

Ces hommes qui n'ont point encore
Éprouvé la main du Seigneur
Se flattent que Dieu les ignore,
Et s'enivrent de leur bonheur.
Leur postérité florissante,
Ainsi qu'une tige naissante,
Croît et s'élève sous leurs yeux;
Leurs filles couronnent leurs têtes
De tout ce qu'en nos jours de fêtes
Nous portons de plus précieux.

De leurs grains les granges sont pleines;
Leurs celliers regorgent de fruits;
Leurs troupeaux, tout chargés de laines,
Sont incessamment reproduits:
Pour eux la fertile rosée,
Tombant sur la terre embrasée,
Rafraîchit son sein altéré;
Et pour eux le flambeau du monde
Nourrit d'une chaleur féconde
Le germe en ses flancs resserré.

Le calme règne dans leurs villes;
Nul bruit n'interrompt leur sommeil:
On ne voit point leurs toits fragiles
Ouverts aux rayons du soleil.
C'est ainsi qu'ils passent leur âge.
Heureux, disent-ils, le rivage
Où l'on jouit d'un tel bonheur!
Qu'ils restent dans leur rêverie:
Heureuse la seule patrie
Où l'on adore le Seigneur!

La richesse des rimes, essentielle à tous les vers lyriques, l'est sur-tout à ceux où, comme ici, le voisinage des rimes en fait ressortir l'intention et la beauté. L'oreille est flattée de ce retour exact des mêmes sons qui retombent si juste et si près l'un de l'autre, et ce plaisir tient en partie à je ne sais quel sentiment d'une difficulté heureusement vaincue, qui sera toujours pour les connaisseurs un des charmes de la poésie, quand il ne sera pas seul; et, de plus, chaque strophe, formant un petit cadre séparé, ne laisse apercevoir que l'agrément de la rime et en dérobe la monotonie. C'est un des grands avantages que le vers de l'ode a sur l'hexamètre; mais aussi l'ode ne peut traiter que des sujets d'une étendue très-bornée. Nous ne pourrions pas supporter un long poëme coupé continuellement par strophes : ces interruptions régulières nous fatigueraient au point de devenir à la longue plus monotones cent fois que l'alexandrin. D'ailleurs, cette coupe uniforme et périodique montre l'art trop à découvert, et ne pourrait se concilier, ni avec la vivacité et la variété du récit, ni avec la vérité et l'abandon du style passionné; et c'est par cette raison que l'épopée et le drame se sont réservé le grand vers, chez les anciens comme chez les modernes. Ce vers, toujours le même pour l'espèce, quoiqu'on puisse et qu'on doive en varier les formes pour l'effet, n'est pour ainsi dire qu'une sorte de donnée, un langage de convention, qui, une fois établi, n'étonne

guère plus que le langage ordinaire ; au lieu que la strophe ne peut jamais faire oublier le poëte, parce que le mécanisme en est trop prononcé : et c'est encore une autre raison pour la bannir du genre dramatique, où l'auteur ne peut pas se montrer, et de l'épique, où il fait si souvent place aux personnages. Peut-être objectera-t-on que les octaves italiennes, dans l'épopée, semblent déroger à ce principe; mais on peut répondre que le vers des octaves est le grand vers italien, que les rimes n'y sont jamais qu'alternées, et que ces octaves n'étant point obligées de finir, comme nos strophes françaises, par une chute plus ou moins frappante, et pouvant enjamber les unes sur les autres, ne forment guère que des intervalles de phrases un peu plus réguliers que ceux de la versification continue.

A l'élégance, à la noblesse, à l'harmonie, à la richesse qu'on admire dans les psaumes de Rousseau, il faut joindre cette onction qu'il avait puisée dans l'original. Ce n'est pas qu'on ne puisse en désirer davantage, sur-tout quand on a lu les chœurs de Racine : il y a dans ceux-ci plus de sentiment, comme il y a plus de flexibilité dans les tons, et plus d'habileté à passer continuellement de l'élévation et de la force à la douceur et à la grace, et à faire contraster la crainte et l'espérance, la plainte et les consolations. Mais il est juste aussi de remarquer que les chœurs de Racine, mélangés de toutes les sortes de rhythme,

se prêtaient plus facilement à cette intéressante variété : c'était des odes que Rousseau voulait faire. Il est vrai encore que dans la seule où il ait employé le mélange de rhythmes qu'il aurait peut-être pu mettre en usage plus souvent, il n'en a pas tiré, à beaucoup près, le même parti que Racine dans ses chœurs. Mais enfin l'on peut avoir moins de sensibilité que Racine, et n'en être pas dépourvu ; et c'est encore dans ses psaumes que Rousseau en a le plus. Je n'en veux pour preuve que le cantique d'Ézéchias, le morceau le plus touchant qu'il ait fait :

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant :
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

Grand Dieu ! votre main réclame
Les dons que j'en ai reçus ;
Elle vient couper la trame
Des jours qu'elle m'a tissus.
Mon dernier soleil se lève,
Et votre souffle m'enlève
De la terre des vivants,
Comme la feuille séchée,

Qui, de sa tige arrachée,
Devient le jouet des vents.

. . . .

Ainsi de cris et d'alarmes
Mon mal semblait se nourrir,
Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.
Je disais à la nuit sombre:
O nuit! tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours.
Je redisais à l'aurore:
Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes jours, etc.

Je ne reprocherai pas aux poésies sacrées de Rousseau le retour fréquent des mêmes idées et des mêmes images : je crois que cela était inévitable dans une imitation des psaumes, dont les sujets se ressemblent beaucoup. Mais on pourrait désirer qu'il ne se fût pas dispensé quelquefois de rajeunir, par une expression plus neuve, des idées devenues trop communes. Dans ces stances morales, par exemple, dont j'ai cité les deux plus belles, il y en a plusieurs de trop faibles.

Vous avez vu tomber les plus illustres têtes,
Et vous pourriez encore, insensés que vous êtes,
Ignorer le tribut que l'on doit à la mort!
Non, non: tout doit franchir ce terrible passage;
Le riche et l'indigent, l'imprudent et le sage,
Sujets à même loi, subissent même sort.

Ces derniers vers sur-tout sont trop prosaïques

et trop secs. Comparez-les à cet endroit d'un discours en vers de Voltaire, qui dit précisément la même chose :

C'est du même limon que tous ont pris naissance;
Dans la même faiblesse ils traînent leur enfance;
Et le riche et le pauvre, et le faible et le fort,
Vont tous également des douleurs à la mort.

Quelle différence! et puisque les idées sont les mêmes, elle tient uniquement à ce qu'on appelle l'intérêt de style, qualité rare, et qui rachète souvent chez Voltaire ce qu'il a de moins parfait dans d'autres parties.

Le dix-septième des psaumes de Rousseau presque tout entier,

Mon ame, louez le Seigneur, etc.

pèche par ce même vice de sécheresse prosaïque.

Renonçons au stérile appui
Des grands qu'on implore aujourd'hui;
Ne fondons point sur eux une espérance folle :
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'est qu'un simulacre frivole,
Et les solides biens ne dépendent pas d'eux.

....

Heureux qui du ciel occupé,
Et d'un faux éclat détrompé,
Met de bonne heure en lui toute son espérance!

Il (1) protége la vérité,
Et saura prendre la défense
Du juste que l'impie aura persécuté.

C'est le Seigneur qui nous nourrit,
C'est le Seigneur qui nous guérit :
Il prévient nos besoins, il adoucit nos gênes ;
Il assure nos pas craintifs ;
Il délie, il brise nos chaînes ;
Et nos tyrans par lui deviennent nos captifs.

Il n'y a pas, à proprement parler, de fautes dans ces vers ; mais c'en est une grande, dans une pièce de huit strophes, d'en faire trois où il n'y a pas la moindre beauté poétique. C'est une de ses plus médiocres, il est vrai ; mais plusieurs autres ne sont pas exemptes du même défaut ; et je ne veux pas épuiser des citations que tout lecteur judicieux peut suppléer.

Quelquefois aussi il paraphrase longuement et faiblement ce qui est beaucoup plus beau dans la simplicité de l'original.

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur ;
Tout ce que leur *globe enserre*
Célèbre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps !

---

(1) A quoi se rapporte *il* ?

Quelle grandeur infinie,
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords !

Comme le reste du psaume est fort supérieur, on le cite souvent aux jeunes gens, et j'ai vu ce même commencement rapporté avec les plus grands éloges dans vingt ouvrages faits pour l'éducation de la jeunesse. Il serait utile au contraire de leur faire apercevoir la différence de cette première strophe aux autres. Les deux premiers vers sont beaux, quoiqu'ils ne valent pas, à mon gré, la simplicité si noble de l'original (1) : *les cieux racontent la gloire de l'Éternel, et le firmament annonce l'ouvrage de ses mains.* Mais tous les vers suivants sont remplis de fautes. *Enserre* est un mot dur et désagréable, déja vieilli du temps de Rousseau. *Le globe* des cieux est une expression très-fausse. *Résulte de leurs accords* termine la strophe par un vers aussi lourd que prosaïque. Jamais le mot *résulte* n'a dû entrer que dans le raisonnement. Mais ce qu'il y a de plus vicieux, c'est la redondance de tous ces mots, presque synonymes, *sublime cantique, concert magnifique, divine harmonie, grandeur infinie:* c'est un amas de chevilles indignes d'un bon poëte.

On pardonne de légères négligences, de petites

---

(1) *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.* (Ps. 14.)

imperfections, même dans un morceau de peu d'étendue, où d'ailleurs les beautés prédominent; mais un terme absolument impropre, un vers absolument mauvais, ne sauraient s'excuser dans une ode qui n'en a que trente ou quarante.

Les remparts de la cité sainte
Nous sont un refuge assuré.
Dieu lui-même dans son enceinte
A marqué son séjour sacré.
Une onde pure et délectable
Arrose *avec légèreté*
Le tabernacle redoutable
Où repose sa majesté.

Arrose avec légèreté serait mauvais même en prose, où il faudrait dire *arrose légèrement.*

Sans une ame *légitimée*
Par la pratique confirmée
De mes préceptes immortels, etc.

On ne sait ce que c'est qu'*une ame légitimée:* c'est une expression inintelligible. Ces sortes de fautes sont rares, il est vrai, dans les poésies sacrées de Rousseau, mais elles ne devraient pas s'y trouver. Ailleurs il dit en parlant à Dieu : *Ta crainte,* pour dire, *la crainte que tu dois inspirer;* ce qui n'est nullement français. Toutes ces taches plus ou moins fortes n'empêchent pas que l'ouvrage en général ne soit bien travaillé, et que l'auteur n'ait lutté avec succès contre la difficulté. Mais il fallait les faire observer, parce que les

fautes des bons écrivains sont dangereuses, si on ne les rend pas instructives.

Livré à son génie, et ne dépendant plus que de lui-même dans ses odes, il me semble y avoir mis plus d'inspiration, une verve plus soutenue. On a beaucoup parlé de l'enthousiasme lyrique; et ces deux vers de Despréaux sur l'ode,

Son style impétueux souvent marche au hasard;
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art,

ont donné lieu à bien des commentaires. Les uns ont confondu ce qu'on appelle fureur poétique avec la déraison; les autres se sont perdus dans une métaphysique subtile pour expliquer méthodiquement ce *beau désordre* de l'ode. Avec un peu de réflexion il est facile de s'entendre; et quand on ne veut rien outrer, tout s'éclaircit. Le poëte lyrique est censé céder au besoin de répandre au dehors les idées dont il est assailli, de se livrer aux mouvements qui l'agitent, de nous présenter les tableaux qui frappent son imagination: il est donc dispensé de préparation, de méthode, de liaisons marquées. Comme rien n'est si rapide que l'inspiration, il peut parcourir le monde dans l'espace de cent vers, entrer dans son sujet par où il veut, y rapporter des épisodes qui semblent s'en éloigner; mais à travers ce *désordre*, qui *est un effet de l'art*, l'art doit toujours le ramener à son objet principal. Quoique sa course ne soit pas mesurée, je ne dois pas le perdre en-

tièrement de vue; car alors je ne me soucierai plus de le suivre. S'il n'est pas obligé d'exprimer les rapports qui lient ses idées, il doit faire en sorte que je les aperçoive; puisque enfin c'est un principe général, que ceux à qui l'on parle, de quelque manière que ce soit, doivent savoir ce qu'on veut leur dire. Tout consiste donc à procéder par des mouvements, et à étaler des tableaux : c'est là le véritable enthousiasme de l'ode. Les écarts continuels de Pindare ne sont pas un modèle qu'il nous faille suivre rigoureusement. On n'a pas fait attention que les sujets qu'il traitait lui en faisaient une loi. Ils étaient toujours les mêmes, c'étaient toujours des victoires dans les jeux olympiques. Il n'y avait donc que des digressions qui pussent le sauver de la monotonie; et l'on sait l'histoire du poëte Simonide, et de son épisode de *Castor et Pollux* : cette histoire est celle de Pindare. Il se tira en homme de génie d'une situation embarrassante; et, de plus, ses digressions roulaient sur des objets toujours agréables et intéressants pour les Grecs. Horace, qui avait la liberté de choisir ses sujets, s'est permis beaucoup moins d'écarts, et sa marche, quoique très-rapide, est beaucoup moins vague. Il a soin de la cacher; mais on l'aperçoit, et c'est le meilleur guide que l'on puisse se proposer. Malherbe, occupé principalement de la langue et du rhythme qu'il avait à former, n'a pas assez de verve et de mouvements : son mé-

rite consiste sur-tout dans l'harmonie et les images. Les vrais modèles de la marche de l'ode en notre langue sont dans les belles odes de Rousseau, dans celles *au comte du Luc, au prince Eugène, au duc de Vendôme, à Malherbe*. Comparons les idées principales de ces quatre odes avec tout ce que le talent du poëte y a mis, et nous comprendrons comment il faut faire une ode. La meilleure théorie de l'art sera toujours l'analyse des bons modèles.

Le comte du Luc, l'un des protecteurs de Rousseau, plénipotentiaire à la paix de Bade, et ambassadeur en Suisse, avait bien servi la France dans ses négociations. Il était d'une mauvaise santé : le poëte veut lui témoigner sa reconnaissance, le louer des services qu'il a rendus à l'état, et lui souhaiter une santé meilleure et une longue vie. Ce fond est bien peu de chose : voici ce qu'il en fait. Il commence par nous peindre l'état violent où il est quand le démon de la poésie veut s'emparer de lui. Il se compare à Protée quand il veut échapper aux mortels qui le consultent, au prêtre de Delphes quand il est rempli du dieu qui va lui dicter ses oracles : il nous apprend tout ce que doit coûter de travaux et de veilles cette laborieuse inspiration. Ce début serait fort étrange, et ce ton serait d'une hauteur déplacée, si le poëte allait tout de suite à son but, qui est la santé du comte du Luc : il n'y aurait plus aucune proportion entre ce qu'il aurait annoncé et ce

qu'il ferait; il ressemblerait à ces imitateurs maladroits qui depuis ont tant abusé de ces formules rebattues d'un enthousiasme factice qu'il est si aisé d'emprunter, et qui deviennent si ridicules quand on ne les soutient pas. Mais ici Rousseau est encore bien loin du comte du Luc, et le chemin qu'il va faire justifiera la pompe et la véhémence de son exorde.

Des veilles, des travaux, un faible cœur s'étonne.
Apprenons toutefois que le fils de Latone,
Dont nous suivons la cour,
Ne nous vend qu'à ce prix ces traits de vive flamme,
Et ces ailes de feu qui ravissent une ame
Au céleste séjour.

C'est par-là qu'autrefois d'un prophète fidèle
L'esprit s'affranchissant de sa chaîne mortelle,
Par un puissant effort,
S'élançait dans les airs comme un aigle intrépide,
Et jusque chez les dieux allait d'un vol rapide
Interroger le sort.

C'est par-là qu'un mortel, forçant les rives sombres,
Au superbe tyran qui règne sur les ombres
Fit respecter sa voix:
Heureux, si, trop épris d'une beauté rendue,
Par un excès d'amour il ne l'eût pas perdue
Une seconde fois!

Telle était de Phébus la vertu souveraine,
Tandis qu'il fréquentait les bords de l'Hippocrène
Et les sacrés vallons.

Mais ce n'est plus le temps, depuis que l'avarice,
Le mensonge flatteur, l'orgueil et le caprice
Sont nos seuls Apollons.

Ah! si ce dieu sublime, échauffant mon génie,
Ressuscitait pour moi de l'antique harmonie
Les magiques accords;
Si je pouvais du ciel franchir les vastes routes,
Ou percer par mes chants les infernales voûtes
De l'empire des morts!

Je n'irais point, des dieux profanant la retraite,
Dérober aux destins, téméraire interprète,
Leurs augustes secrets;
Je n'irais point chercher une amante ravie,
Et, la lyre à la main, redemander sa vie
Au gendre de Cérès.

Enflammé d'une ardeur plus noble et moins stérile,
J'irais, j'irais pour vous, ô mon illustre asyle!
O mon fidèle espoir!
Implorer aux enfers ces trois fières déesses
Que jamais jusqu'ici nos vœux et nos promesses
N'ont eu l'art d'émouvoir.

Nous savons donc enfin où il en voulait venir. Nous concevons qu'il ne lui fallait rien moins que cette espèce d'obsession dont il a paru tourmenté par le dieu des vers, puisqu'il s'agit de tenter ce qui n'avait réussi qu'au seul Orphée, de fléchir les Parques et d'attendrir les Enfers. Il va faire pour l'amitié ce qu'Orphée avait fait pour l'amour, et sa prière est si touchante, le chant de ses vers

est si mélodieux, qu'il paraît être véritablement ce même Orphée qu'il veut imiter.

Puissantes déités qui peuplez cette rive,
Préparez, leur dirais-je, une oreille attentive
Au bruit de mes concerts.
Puissent-ils amollir vos superbes courages
En faveur d'un héros digne des premiers âges
Du naissant univers!

Non, jamais sous les yeux de l'auguste Cybèle,
La terre ne vit naître un plus parfait modèle
Entre les dieux mortels;
Et jamais la vertu n'a, dans un siècle avare,
D'un plus riche parfum ni d'un encens plus rare
Vu fumer ses autels.

C'est lui, c'est le pouvoir de cet heureux génie
Qui soutient l'équité contre la tyrannie
D'un astre injurieux.
L'aimable Vérité, fugitive, importune,
N'a trouvé qu'en lui seul sa gloire, sa fortune,
Sa patrie et ses dieux.

Corrigez donc pour lui vos rigoureux usages;
Prenez tous les fuseaux qui pour les plus longs âges
Tournent entre vos mains:
C'est à vous que du Styx les dieux inexorables
Ont confié les jours, hélas! trop peu durables
Des fragiles humains.

Si ces dieux, dont un jour tout doit être la proie,
Se montrent trop jaloux de la fatale soie
Que vous leur redevez,

Ne délibérez plus, tranchez mes destinées,
Et renouez leur fil à celui des années
Que vous lui réservez.

Ainsi daigne le ciel, toujours pur et tranquille,
Verser sur tous les jours que votre main nous file
Un regard amoureux!
Et puissent les mortels amis de l'innocence
Mériter tous les soins que votre vigilance
Daigne prendre pour eux!

C'est ainsi qu'au-delà de la fatale barque
Mes chants adouciraient de l'orgueilleuse Parque
L'impitoyable loi:
Lachésis apprendrait à devenir sensible,
Et le double ciseau de sa sœur inflexible
Tomberait devant moi.

Il tomberait sans doute, si l'oreille des divinités infernales était sensible au charme des beaux vers. C'est là qu'est bien placé l'orgueil poétique, devenu aujourd'hui un lieu commun postiche parmi nos rimeurs, qui ne sentent pas combien il est ridicule quand on ne sait pas le rendre intéressant. Il l'est ici, parce que le poëte, encore tout bouillant de l'inspiration, tout plein du sentiment qui lui a dicté son éloquente prière, ne croit pas qu'on puisse lui résister, et nous fait partager cette confiance si noble et si naturelle. Quelle foule de beautés dans ce morceau! Pas une expression qui ne soit riche, pas un détail qui ne rappelle ce langage des dieux que devait

parler le rival d'Orphée. Un homme vertueux est ici le plus parfait modèle que la terre ait vu naître *entre les dieux mortels*. Le protecteur de l'équité est ici celui qui la soutient *contre la tyrannie d'un astre injurieux*. La durée de notre vie est *la fatale soie que les Parques redoivent aux dieux du Styx*. Par-tout la poésie de l'ode.

Il continue, et fait souvenir le comte du Luc que les dieux, en lui prodiguant leurs dons, ne l'ont pas exempté de la loi commune, qui mêla pour nous les maux avec les biens; et cette idée est rendue avec la même élégance.

C'en était trop, hélas! et leur tendresse avare,
Vous refusant un bien dont la douceur répare
Tous les maux amassés,
Prit sur votre santé, par un décret funeste,
Le salaire des dons qu'à votre ame céleste
Elle avait dispensés.

Il rappelle tout ce que son héros a fait de mémorable; et quand il a tout dit, il se sert de l'artifice permis en poésie, il suppose qu'il n'est pas en état de remplir un si grand sujet. Il demande quel est l'artiste qui l'osera, quel sera l'Apelle de ce portrait. Pour lui, las de sa course, il revient à lui-même, et termine son ode aussi heureusement qu'il l'a commencée.

Que ne puis-je franchir cette noble barrière!
Mais, peu propre aux efforts d'une longue carrière,
Je vais jusqu'où je puis;

Et, semblable à l'abeille en nos jardins éclose,
De différentes fleurs j'assemble et je compose
Le miel que je produis.

Sans cesse en divers lieux errant à l'aventure,
Des spectacles nouveaux que m'offre la nature,
Mes yeux sont égayés;
Et tantôt dans les bois, tantôt dans les prairies,
Je promène toujours mes douces rêveries
Loin des chemins frayés.

Celui qui, se livrant à des guides vulgaires,
Ne détourne jamais des routes populaires
Ses pas infructueux,
Marche plus sûrement dans une humble campagne
Que ceux qui, plus hardis, percent de la montagne
Les sentiers tortueux.

Toutefois c'est ainsi que nos maîtres célèbres
Ont dérobé leurs noms aux épaisses ténèbres
De leur antiquité;
Et ce n'est qu'en suivant leur périlleux exemple
Que nous pouvons comme eux arriver jusqu'au temple
De l'Immortalité.

Notre poésie lyrique a pu traiter de plus grands sujets, et offrir de plus grandes idées. Les idées ne sont pas ce qui brille le plus dans Rousseau; mais pour l'ensemble et le style, je ne connais rien dans notre langue de supérieur à cette ode. On peut y apercevoir quelques taches, mais légères et en bien petit nombre. Le seul vers qu'il

eût fallu, je crois, retrancher de ce chef-d'œuvre, est celui-ci :

Et je verrais enfin de mes froides alarmes
Fondre tous les glaçons.

Cette métaphore est de mauvais goût.

L'*Ode au Prince Eugène* n'est pas, à beaucoup près, aussi finie dans les détails. Plusieurs strophes sont faibles et communes ; mais elle offre aussi des beautés du premier ordre ; et le plan, quoiqu'il y ait bien moins d'invention, est lyrique. Elle roule principalement sur cette idée, que le prince Eugène n'a rien fait pour la renommée, et tout pour le devoir et la vertu. Un auteur qui n'aurait eu que des pensées et point d'imagination, Lamothe, par exemple, eût nivelé sur ce sujet des stances philosophiques. Mais le poëte, qui veut parler de la Renommée, commence par la voir devant lui, et il nous la montre sous les traits que lui a prêtés Virgile.

Est-ce une illusion soudaine
Qui trompe mes regards surpris ?
Est-ce un songe dont l'ombre vaine
Trouble mes timides esprits ?
Quelle est cette déesse énorme,
Ou plutôt ce monstre difforme,
Tout couvert d'oreilles et d'yeux,
Dont la voix ressemble au tonnerre,
Et qui, des pieds touchant la terre,
Cache sa tête dans les cieux ?

C'est l'inconstante Renommée,
Qui, sans cesse les yeux ouverts,
Fait sa revue accoutumée
Dans tous les coins de l'univers.
Toujours vaine, toujours errante,
Et messagère indifférente
Des vérités et de l'erreur,
Sa voix, en merveilles féconde,
Va chez tous les peuples du monde
Semer le bruit et la terreur.

Quelle est cette troupe sans nombre
D'amants autour d'elle assidus,
Qui viennent en foule à son ombre
Rendre leurs hommages perdus?
La vanité qui les enivre
Sans relâche s'obstine à suivre
L'éclat dont *elle* (1) les séduit;
Mais bientôt leur ame orgueilleuse
Voit sa lumière frauduleuse
Changée en éternelle nuit.

O toi qui, sans lui rendre hommage
Et sans redouter son pouvoir,
Sus toujours de cette volage
Fixer les soins et le devoir;
Héros, des héros le modèle,
Était-ce pour cette infidèle
Qu'on t'a vu, cherchant les hasards,

(1) *Elle* est amphibologique. Est-ce la *vanité?* est-ce la *renommée?*

mais *le registre des âges* est ennobli par la grandeur de l'idée, comme celui de *la revue accoutumée* dans la strophe de la Renommée.

Dans le reste de l'ode, l'auteur faiblit et ne se relève que par intervalles. La comparaison des exploits d'Eugène avec ceux des héros de la Fable est une froide hyperbole.

L'avenir faisant son étude
De cette vaste multitude
D'incroyables évènements,
Dans leurs vérités authentiques,
Des fables les plus fantastiques
Retrouvera les fondements.

Cette idée est fausse. Comment les triomphes réels d'Eugène seront-ils *les fondements des fables fantastiques?* Et remarquez que presque toujours, quand on pense mal, on ne s'exprime pas mieux. La diction a déja perdu de son coloris, quoiqu'elle ait encore du nombre : dans ce qui suit, il n'y a plus rien.

Tous ces traits incompréhensibles,
Par les fictions ennoblis,
Dans l'ordre des choses possibles,
Par-là se verront rétablis.
Chez nos neveux moins incrédules,
Les vrais Césars, les faux Hercules,
Seront mis au même degré;
Et tout ce qu'on dit à leur gloire,
Et qu'on admire sans le croire,
Sera cru sans être admiré.

Les idées sont aussi fausses que les vers sont prosaïques et traînants. Comment Eugène sera-t-il cause que *les vrais Césars et les faux Hercules seront au même degré?* Comment le poëte peut-il confondre, ou croire que l'on confondra jamais les faits très-attestés de César et les faits chimériques d'Hercule; et dire, des uns comme des autres, qu'on les *admire sans les croire*, et que, graces à Eugène, ils *seront crus sans être admirés?* Quoi! l'on n'admirera plus César parce que Eugène a été un grand guerrier? Quelle foule d'exagérations dénuées de sens! Ce n'est pas ainsi que Boileau louait Louis XIV. Mais Boileau avait un très-bon esprit, et c'est ce qui manquait à Rousseau. On ne le voit que trop dans ses autres ouvrages; et l'on s'en aperçoit même dans ses odes, où ce défaut pouvait être moins sensible, parce qu'en ce genre il est plus aisé de le couvrir par la diction poétique, la seule qualité que Rousseau possédât éminemment.

Les lieux communs sont un moindre défaut que les hyperboles puériles; mais trois ou quatre strophes de suite répétant la même pensée et une pensée très-commune, sans la soutenir par l'expression, jetteraient de la langueur dans le plus bel ouvrage.

Ce n'est point d'un amas funeste
De massacres et de débris,
Qu'une vertu pure et céleste
Tire son véritable prix.

Cela est trop vrai : il est trop évident qu'une *vertu céleste* ne peut pas *tirer son prix des massacres :* il y aurait contradiction dans les termes. L'auteur veut dire que les massacres et les débris ne sont pas les titres d'une vertu céleste; mais il ne le dit pas; et quand il le dirait, cette vérité est si vulgaire, qu'il faudrait l'orner davantage.

Les dernières strophes sont plus soutenues; mais il y a encore des fautes, et en général toute cette seconde moitié de l'ode n'est pas digne de la première. Celle qui est adressée au duc de Vendôme, à son retour de Malte, a de moins grandes beautés, mais elle est beaucoup plus égale. L'auteur met l'éloge de ce prince dans la bouche de Neptune, qui ordonne aux Tritons et aux Néréides de porter son vaisseau et d'écarter les tempêtes. Cette fiction lui fournit un début imposant : le discours de Neptune y répond; et quand le poëte reprend la parole, c'est avec un ton ferme et assuré.

Après que cette île guerrière,
Si fatale aux fiers Ottomans,
Eut mis sa puissante barrière
A couvert de leurs armements,
Vendôme, qui, par sa prudence,
Sut y rétablir l'abondance
Et pourvoir à tous ses besoins,
Voulut céder aux destinées,

Qui réservaient à ses années
D'autres climats et d'autres soins.

Mais, dès que la céleste voûte
Fut ouverte au jour radieux
Qui devait éclairer la route
De ce héros ami des dieux,
Du fond de ses grottes profondes,
Neptune éleva sur les ondes
Son char de Tritons entouré;
Et ce dieu, prenant la parole,
Aux superbes enfants d'Éole
Adressa cet ordre sacré :

Allez, tyrans *impitoyables*,
Qui désolez tout l'univers,
De vos tempêtes *effroyables*
Troubler ailleurs le sein des mers.
Sur les eaux qui baignent l'Afrique,
C'est au Vulturne pacifique
Que j'ai destiné votre emploi.
Partez, et que votre furie,
Jusqu'à la dernière Hespérie,
Respecte et subisse sa loi.

Mais vous, aimables Néréides,
Songez au sang du grand Henri :
Lorsque vos campagnes humides
Porteront ce prince chéri,
Aplanissez l'onde orageuse,
Secondez l'ardeur courageuse
De ses fidèles matelots;

Allez, et d'une main agile
Soutenez son vaisseau fragile,
Quand il roulera sur mes flots.

Rousseau, qui sait faire l'usage le plus heureux des épithètes, en abuse aussi quelquefois, et les prodigue sans effet, comme dans une des strophes précédentes, où les *tyrans impitoyables* et les *tempêtes effroyables* forment des rimes trop faciles; mais dans cette dernière strophe, le choix en est admirable. Ces six vers,

Aplanissez l'onde, etc.,

semblent composés de syllabes rassemblées à dessein pour peindre à l'imagination le léger sillage d'un vaisseau qui vogue par un vent favorable.

Il s'offre encore dans cette ode quelques endroits trop peu poétiques.

O détestable Calomnie,
Fille de l'*obscure* Fureur,
Compagne de la *Zizanie*
Et mère de l'aveugle Erreur !

Zizanie ne peut jamais entrer dans le style noble. *L'osbcure fureur* est vague, et c'est dire trop peu de la calomnie, que de la nommer *mère de l'erreur*. Elle a été *la mère* d'une foule de crimes, et le poëte en cite des exemples.

Dès-lors, quels périls, quelle gloire,
N'ont point signalé son grand cœur!

Ils font *le plus beau de l'histoire*
D'un héros en tous lieux vainqueur.

Le plus beau de l'histoire est beaucoup trop familier. Mais dans la strophe qui suit, les premiers exploits de la jeunesse de Vendôme fournissent une très-belle comparaison.

Non moins grand, non moins intrépide,
On le vit, aux yeux de son roi,
Traverser un fleuve rapide,
Et glacer ses rives d'effroi:
Tel que d'une ardeur sanguinaire
Un jeune aiglon, loin de son aire,
Emporté plus prompt qu'un éclair,
Fond sur tout ce qui se présente,
Et d'un cri jette l'épouvante
Chez tous les habitants de l'air.

Rousseau, dans une de ses lettres, dit, en parlant de l'*Ode à Malherbe*, qu'il la croit assez pindarique. Il y a en effet des mouvements d'enthousiasme, et un bel épisode du serpent Python tué par le dieu des arts, et dont le poëte fait l'emblême de l'envie. Cependant l'ensemble de cette ode est inférieur à celle qu'il fit pour le comte du Luc; et, quoiqu'une des mieux écrites, elle ne se soutient pas par-tout. *Nos insolents propos*, expression au-dessous du genre; *des temps d'infirmité*, pour dire des temps d'ignorance.

Et de là naissent *les sectes*
De tous ces sales *insectes*.

La rime est riche, mais ne saurait faire passer des *sectes d'insectes*. C'est à peu près tout ce qu'il y a de répréhensible, et les beautés sont nombreuses. Rousseau s'élève contre les détracteurs des talents :

Impitoyables zoïles,
Plus sourds que le noir Pluton,
Souvenez-vous, ames viles,
Du sort de l'affreux Python;
Chez les filles de Mémoire
Allez apprendre l'histoire
De ce serpent abhorré,
Dont l'haleine détestée,
De sa vapeur empestée,
Souilla leur séjour sacré.

Lorsque la terrestre masse
Du déluge eut bu les eaux,
Il effraya le Parnasse
Par des prodiges nouveaux.
Le ciel vit ce monstre impie,
Né de la fange croupie
Au pied du mont Pélion,
Souffler son infecte rage
Contre le naissant ouvrage
Des mains de Deucalion.

Mais le bras sûr et terrible
Du dieu qui donne le jour

Lava dans son sang horrible
L'honneur du docte séjour.
Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés.

Tous ces détails sont brillants de poésie. *Le naissant ouvrage des mains de Deucalion*, pour dire l'homme nouvellement formé, est bien d'un poëte lyrique, qui doit répandre sur tout ce qu'il exprime le coloris des figures. C'est un des mérites les plus fréquents dans Rousseau, celui qui prouve le plus sa vocation pour le genre où il s'est exercé, et qui fait regretter davantage que, dans ses odes les mieux faites, il ait laissé des traces de prosaïsme ou d'incorrection. Cette inégalité est remarquable dans les deux strophes suivantes de la même pièce.

Une louange équitable,
Dont l'honneur seul est le *but*,
Du mérite véritable
Est l'infaillible *tribut*.

En quatre vers, deux expressions visiblement impropres. On ne sait ce que c'est que *l'honneur* qui *est le but de la louange*. Le but de la louange est de rendre justice, d'exciter l'émulation. Et, de plus, la louange n'est point *le tribut du mérite;*

elle en est la récompense, quand elle est *le tribut* de l'équité. Les six autres vers de la même strophe sont excellents :

Un esprit noble et sublime,
Nourri de gloire et d'estime,
Sent redoubler ses chaleurs,
Comme une tige élevée,
D'une onde pure abreuvée,
Voit multiplier ses fleurs.

Même disproportion dans la strophe d'après

Mais cette flatteuse *amorce*
D'un hommage *qu'on croit dû*
Souvent prête même *force*
Au vice qu'à la vertu.

Qu'on croit dû afflige étrangement l'oreille, et jamais une *amorce* n'a *prêté de la force*. Le poëte se relève aussitôt par six vers superbes :

De la céleste rosée
La terre fertilisée,
Quand les frimas ont cessé,
Fait également éclore
Et les doux parfums de Flore,
Et les poisons de Circé.

Et il ajoute tout de suite, en finissant cette ode par un élan singulièrement lyrique :

Cieux, gardez vos eaux fécondes
Pour le myrte aimé des dieux ;
Ne prodiguez plus vos ondes

A cet if contagieux.
Et vous, enfants des nuages,
Vents, ministres des orages,
Venez, fiers tyrans du nord,
De vos brûlantes froidures
Sécher ces feuilles impures
Dont l'ombre donne la mort.

On a pu voir dans l'analyse de ces quatre odes, malgré quelques imperfections que j'ai observées, les qualités essentielles du genre, et particulièrement l'espèce de fictions et d'épisodes qui lui conviennent. Il n'y en a point dans l'*Ode sur la bataille de Péterwaradin:* c'est une description d'un bout à l'autre; mais elle est pleine de feu, et de la plus entraînante rapidité: la critique la plus sévère n'y pourrait presque rien reprendre. Ici le poëte entre dans son sujet dès les premiers vers, et débute par une comparaison qui sert à l'annoncer.

Ainsi le glaive fidèle
De l'ange exterminateur
Plongea dans l'ombre éternelle
Un peuple profanateur,
Quand l'Assyrien terrible
Vit, dans une nuit horrible,
Tous ses soldats égorgés,
De la fidèle Judée,
Par ses armes obsédée,
Couvrir les champs saccagés.

Où sont ces fils de la Terre,
Dont les fières légions
Devaient allumer la guerre
Au sein de nos régions ?
La nuit les vit rassemblées,
Le jour les voit écoulées
Comme de faibles ruisseaux,
Qui, gonflés par quelque orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Cette comparaison est admirable. Il y en avait déja une dans la première strophe; mais celle-ci est d'une tournure toute différente, et d'ailleurs l'ode, comme l'épopée, permet de multiplier cette espèce d'ornements, pourvu qu'ils soient bien placés. Rousseau excelle dans cette partie. On voit d'ailleurs qu'il procède ici bien différemment de ce qu'il a fait dans les odes précédentes : ni préparation ni détours; il est tout de suite sur le champ de bataille, et cette vivacité brusque est parfaitement analogue au sujet.

Autant sa muse est impétueuse quand il chante une victoire, autant il sait la ralentir quand il pleure la mort du prince de Conti. C'est la différence d'un chant de triomphe à un hymne funèbre, également marquée dans le rhythme et dans le style. Au lieu de ces petits vers de trois pieds et demi qui semblent se précipiter les uns sur les autres, trois hexamètres se traînent lentement, et se laissent tomber, pour ainsi dire,

sur un vers qui n'est que la moitié d'un alexandrin.

Peuples dont la douleur aux larmes obstinée
De ce prince chéri déplore le trépas,
Approchez, et voyez quelle est la destinée
Des grandeurs d'ici-bas.

. . . .

Il n'est plus, et les dieux, en des temps si funestes,
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous : allons porter ces tristes restes
Au pied de leurs autels.

Je ne pousserai pas plus loin les citations.

Les odes dont j'ai parlé, qui toutes ont une marche différente, sont les plus brillantes productions du génie de Rousseau dans le genre le plus relevé, et dans ce qu'on appelle les grands sujets. On peut y joindre l'*Ode aux princes chrétiens:*

Ce n'est donc point assez que ce peuple perfide, etc.

Il y a de belles choses dans l'*Ode sur la paix de Passarowitz*,

Les cruels oppresseurs de l'Asie indignée, etc.,

dans l'*Ode au roi de Pologne,* dans l'*Ode sur la paix;* mais elles sont en total fort inférieures, et le déclin de l'auteur s'y fait apercevoir. Ce déclin est bien plus sensible dans presque toutes les odes du dernier livre. Quoique l'auteur ne fût pas fort avancé en âge, sa muse avait vieilli avant le temps. Je n'ai point parlé de l'*Ode sur la nais-*

sance du duc de Bretagne, qui est la première de son recueil : il y a du nombre et de la tournure; mais le talent de l'auteur n'était pas mûr encore, et ce n'est guère qu'une amplification de rhétorique, un amas de froides exclamations, une imitation maladroite d'une églogue de Virgile. Il demande la lyre de Pindare; et pourquoi? Pour nous annoncer que

Les temps prédits par la sibylle
A leur terme sont parvenus :
Nous touchons au règne tranquille
Du vieux Saturne et de Janus.
....

Un nouveau monde vient d'éclore :
L'univers se reforme encore
Dans les abymes du chaos.
....

Les éléments cessent leur guerre,
Les cieux ont repris leur azur;
Un feu sacré purge la terre
De tout ce qu'elle avait d'impur.
On ne craint plus l'herbe mortelle,
Et le crocodile infidèle
Du Nil ne trouble plus les eaux;
Les lions dépouillent leur rage,
Et dans le même pâturage
Bondissent avec les troupeaux.

Toute cette mythologie de l'âge d'or est très-déplacée et très-voisine du ridicule. La poésie peut

dans tous les temps fouiller la mine, quoiqu'un peu épuisée, des fables de l'antiquité; mais, pour donner cours à cette vieille monnaie, il faut la refrapper à notre coin. Il faut sur-tout se servir de la fable de manière à ne pas choquer la raison; et l'on sent bien que la naissance d'un duc de Bretagne ne pouvait, en aucun sens, *reformer l'univers dans les abymes du chaos*, ne faisait rien aux crocodiles du Nil, et ne pouvait pas familiariser les lions avec les troupeaux: c'est de la poésie d'écolier, et Rousseau est depuis devenu un maître.

L'ode est susceptible de tous les sujets. Il y en a d'héroïques, et ce sont celles dont je viens de faire mention: il y en a de morales, de badines, de galantes, de bachiques, etc. Horace sur-tout a fait prendre à l'ode tous les tons, et Rousseau en a essayé plusieurs. La plus célèbre de ses pièces morales est l'*Ode à la fortune*: il y a de belles strophes, mais la marche en est trop didactique. Le fond de l'ouvrage n'est qu'un lieu commun, chargé de déclamations, et même d'idées fausses. On la fait apprendre aux jeunes gens dans presque toutes les maisons d'éducation. Elle est très-propre à leur former l'oreille à l'harmonie; il y en a beaucoup dans cette ode: mais on ne ferait pas mal de prémunir leur jugement contre ce qu'il y a de mal pensé, et même d'avertir leur goût sur ce que la versification a de défectueux.

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouïs,
Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis?
Jusques à quand, trompeuse idole,
D'un culte honteux et frivole
Honorerons-nous tes autels?
Verra-t-on toujours tes caprices
Consacrés par les sacrifices
Et par l'hommage des mortels?

Le peuple, dans ton moindre ouvrage,
Adorant la prospérité,
Te nomme grandeur de courage,
Valeur, prudence, fermeté.
Du titre de vertu suprême
Il dépouille la vertu même
Pour le vice que tu chéris,
Et toujours ses fausses maximes
Érigent en héros sublimes
Tes plus coupables favoris.

Mais de quelque superbe titre
Dont ces héros soient revêtus,
Prenons la raison pour arbitre,
Et cherchons en eux leurs vertus.
Je n'y trouve qu'extravagance,
Faiblesse, injustice, arrogance,
Trahisons, fureurs, cruautés:
Étrange vertu, qui se forme
Souvent de l'assemblage énorme
Des vices les plus détestés!

D'abord ces trois strophes ne sont-elles pas trop méthodiquement raisonnées ; et Rousseau, qui reprochait à Lamothe *ses odes par articles*, ne l'a-t-il pas un peu imité en cet endroit? *De quelque superbe titre qu'ils soient revêtus, prenons la raison pour arbitre; et cherchons, etc.*, ne sont-ce pas là toutes les formules de la discussion en prose ? Une ode, quelle qu'elle soit, doit-elle procéder comme un traité de morale? Otez les rimes, qu'y a-t-il d'ailleurs qui ressemble à la poésie? Un défaut plus grand, c'est que ces trois strophes redisent trop prolixement la même chose: ce sont des pensées communes délayées en vers faibles. Enfin, si l'on examine de près le style, on y trouvera des fautes d'autant moins pardonnables, que les vers doivent être plus sévèrement soignés dans une pièce de peu d'étendue, et dans un genre où l'on ne saurait être trop poëte. Qu'est-ce qu'*un culte frivole?* Cela ne peut vouloir dire qu'un culte sans conséquence; car ce qui est frivole est l'opposé de ce qui est sérieux, important, réfléchi. Et le culte qu'on rend à la fortune n'est-il pas malheureusement trop réel? n'est-il pas très-suivi, très-médité? n'a-t-il pas les suites les plus sérieuses? Il n'est donc rien moins que *frivole. Jusques à quand honorerons-nous* est une suite de sons désagréables. *Du titre de vertu suprême: suprême* est là pour la rime et contre le sens. Comment *dépouille-t-on la vertu du titre de vertu suprême?* Il faudrait pour cela que la

vertu fût nécessairement *la vertu suprême*, et cela n'est pas : il y a des degrés dans la vertu comme dans le vice. *Extravagance*, *faiblesse*, *injustice*, *arrogance*, *trahisons*, *fureurs*, *cruautés* : trois vers qui ne sont qu'un assemblage de substantifs ne sont pas d'une élégance lyrique. *Étrange vertu qui se forme souvent: souvent* est rejeté d'un vers à l'autre contre les règles de la construction poétique. De plus, il forme une espèce de contradiction. Peut-on dire qu'une vertu où l'on *ne trouve que trahisons*, *fureurs*, *etc.*, est *souvent un assemblage de vices?* Elle l'est toujours, et nécessairement.

Apprends que la seule sagesse
Peut faire des *héros parfaits*.

La sagesse ne fait point des *héros;* et qu'est-ce qu'un *héros parfait?* Toutes ces idées-là manquent de justesse. Les trois strophes suivantes sont fort belles, si l'on excepte le rapprochement d'Alexandre et d'Attila, qu'il ne fallait pas mettre sur la même ligne.

Quoi? Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer Sylla!
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en Attila!
J'appellerai vertu guerrière
Une vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe ses mains!
Et je pourrai forcer ma bouche

A louer un héros farouche
Né pour le malheur des humains!

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérants?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans;
Des murs que la flamme ravage,
Des vainqueurs fumant de carnage,
Un peuple au fer abandonné;
Des mères pâles et sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.

Juges insensés que nous sommes,
Nous admirons de tels exploits.
Est-ce donc le malheur des hommes
Qui fait la vertu des grands rois?
Leur gloire, féconde en ruines,
Sans le meurtre et sans les rapines
Ne saurait-elle subsister?
Images des dieux sur la terre,
Est-ce par des coups de tonnerre
Que leur grandeur doit éclater?

Voilà du feu, du mouvement, des images : nous avons retrouvé l'ode. Je ne prétends pas que tout doive être de la même force; mais rien ne doit s'écarter du genre, ni tomber trop au-dessous. Ici du moins la poésie est sans reproche.: mais la raison peut-elle approuver que l'on ne mette aucune différence entre Alexandre et Attila? Est-il possible, quand on a lu l'histoire

avec quelque attention, de les regarder du même œil? Le poëte, quand il veut être moraliste, n'est-il pas obligé d'être juste et raisonnable? Certes, l'ambition d'Alexandre n'est pas un modèle de sagesse; mais on a déja observé que jamais conquérant n'eut des motifs plus légitimes, et n'usa de sa fortune avec plus de grandeur. *J'abhorre dans Attila* un dévastateur qui ne conquérait que pour détruire, qui depuis les Palus-Méotides jusqu'aux Alpes marcha sur des ruines, dans des torrents de sang, et à la lueur des villes incendiées; un aventurier insolent, qui traînait des rois à sa suite pour en faire les jouets de sa férocité brutale: un homme qui se fait gloire du titre de *fléau de Dieu* doit être l'horreur du monde. Mais *j'admire* dans le jeune Alexandre un guerrier qui, chargé à vingt ans de la juste vengeance des Grecs, si souvent en proie aux invasions des Perses, traverse en triomphateur l'empire du grand roi, depuis l'Hellespont jusqu'à l'Indus; renverse tout ce qui veut l'arrêter, et pardonne à tout ce qui se soumet; ne doit ses victoires qu'à une fermeté d'ame qui résiste à l'ivresse du succès, comme elle fait tête aux dangers; entretient la discipline dans une armée riche des dépouilles du monde; respecte, dans l'âge des passions, les plus belles femmes de l'Asie, ses captives, et se fait chérir de la famille du monarque vaincu, au point de leur coûter des larmes à sa mort. *J'admire* un vainqueur qui joint les vues de la politique à la

rapidité des conquêtes, fonde de tous côtés des villes florissantes, établit par-tout des communications et des barrières, aperçoit vers les bouches du Nil la place que la nature avait marquée pour être le centre du commerce des trois parties du monde, ouvre dans Alexandrie une source de richesses dont tant de siècles n'ont pu tarir le cours, et qu'aujourd'hui même la barbarie ottomane n'a pu fermer entièrement. Aussi le nom d'Alexandre, que tant de monuments ont consacré, est-il en vénération dans toute l'Asie. Et qu'est-il resté d'Attila, qui n'est connu que dans notre Europe? Rien que le nom d'un brigand fameux.

Je suis fâché qu'Alexandre, qui fut tel que je viens de le peindre, du moins jusqu'au moment où l'orgueil de la prospérité l'égara, ait été si mal avec nos poëtes, que Boileau l'ait voulu mettre aux Petites-Maisons, et que Rousseau le confonde avec Attila.

Rousseau, pour rabaisser Alexandre, a recours à une supposition qui ne signifie rien :

Vous, chez qui la guerrière audace
Tient lieu de toutes les vertus,
Concevez Socrate à la place
Du fier meurtrier de Clitus :
Vous verrez un roi respectable,
Humain, généreux, équitable,
Un roi digne de vos autels;
Mais, à la place de Socrate,

Le fameux vainqueur de l'Euphrate
Sera le dernier des mortels.

Mais d'abord, faut-il mettre un homme hors de sa place pour le bien juger? Fallait-il que Turenne et Condé, pour être grands, se trouvassent à la place du chancelier de l'Hôpital ou du philosophe Charron? Est-il bien vrai d'ailleurs qu'Alexandre, à la place de Socrate, eût été *le dernier des mortels?* Rien n'a tant illustré Socrate que sa mort: est-il bien sûr qu'Alexandre n'eût pas su mourir comme lui? Socrate prêchait la morale: Alexandre n'en a-t-il pas quelquefois donné les plus beaux exemples? Il est même très-difficile de deviner le sens de l'hypothèse de Rousseau. *Concevez Alexandre à la place de Socrate:* mais comment? Est-ce Alexandre avec son caractère, transporté dans telle ou telle circonstance de la vie de Socrate? Est-ce Alexandre chargé de la destinée entière de Socrate, et obligé de n'être que philosophe? Eh bien! Alexandre, conservant son caractère, aurait voulu être le premier des philosophes, comme il a voulu être le premier des rois. Pourquoi aurait-il été *le dernier des mortels* (1)*?*

---

(1) Montaigne avait dit (*Essais*, III, 2): « Je conçois aisé-« ment Socrate en la place d'Alexandre; Alexandre en celle « de Socrate, je ne puis. » Rousseau exagère cette pensée. (*Note*, 1821.)

Mais je veux que dans les alarmes
Réside le solide honneur :
Quel vainqueur ne doit qu'à ses armes
Ses triomphes et son bonheur ?
Tel qu'on nous vante dans l'histoire,
Doit peut-être toute sa gloire
A la honte de son rival.
L'inexpérience indocile
Du compagnon de Paul Émile
Fit tout le succès d'Annibal.

Que veut dire *le solide honneur* qui *réside dans les alarmes?* Ce n'est pas là exprimer sa pensée. Celle de Rousseau était sûrement, « Je veux que « l'honneur consiste à braver les dangers, à triom- « pher dans un champ de bataille; » mais il ne l'a pas rendue. Il n'est pas ici plus juste pour Annibal que pour Alexandre : il n'est pas vrai qu'Annibal *doive toute sa gloire à la honte* de Varron. Il profita de ses fautes, et c'est une partie du talent militaire; mais Fabius, qui n'en commit point, n'eut aucun avantage sur lui, et il battit Marcellus, qui en savait plus que Varron. Seize ans de séjour dans un pays ennemi, où il tirait presque toutes ses ressources de lui-même, et le seul projet de sa marche vers l'Italie, depuis Sagonte jusqu'à Rome, à travers les Pyrénées, les Alpes et l'Apennin ; cette seule idée, exécutée avec tant de succès, est d'une grande tête, et prouve un autre talent que celui de battre de mauvais généraux. Annibal est apprécié depuis long-temps,

par les juges de l'art, autrement que par Rousseau.

Héros cruels et sanguinaires,
Cessez de vous enorgueillir
De ces lauriers *imaginaires*
Que Bellone vous fit cueillir.

Il me semble qu'ici l'expression ne rend pas l'idée du poëte : les lauriers de la victoire ne sont point *imaginaires*. Il peut y avoir, et il y a en effet une autre gloire bien préférable : la gloire de Cicéron sauvant sa patrie valait mieux aux yeux de la raison que tous les lauriers de César; mais la raison elle-même ne les trouve pas *imaginaires*. Ce qui suit vaut beaucoup mieux :

En vain le destructeur rapide
De Marc Antoine et de Lépide
Remplissait l'univers d'horreurs;
Il n'eût point eu le nom d'Auguste,
Sans cet empire heureux et juste
Qui fit oublier ses fureurs.

Montrez-nous, guerriers magnanimes,
Votre vertu dans tout son jour;
Voyons comment vos cœurs sublimes
Du sort soutiendront le retour.
Tant que sa faveur vous seconde,
Vous êtes les maîtres du monde,
Votre gloire nous éblouit :
Mais, au moindre revers funeste,
Le masque tombe, l'homme reste,
Et le héros s'évanouit.

Il n'y a ici qu'à louer ; et je n'insisterai point sur le mot *funeste*, qui est mis évidemment pour remplir le vers ; car en prose on dirait : *Au moindre revers le masque tombe*. Mais ce sont là de ces légères imperfections rachetées par les beautés qui les entourent, et inévitables dans notre versification, si difficile et si peu maniable. Je ne réprouve que ce qui blesse ouvertement le bon sens, l'oreille ou le goût, et ce qui par conséquent ne doit pas rester, sur-tout quand on n'a que des vers à faire.

Je crois que l'*Ode à la Fortune* aurait mieux fini par la strophe que je viens de citer : celles qui la suivent ne la valent pas.

L'ode que Rousseau adresse à M. d'Ussé, en forme de consolation, et qui roule sur les vicissitudes de la vie humaine, finit par deux strophes charmantes.

Pourquoi d'une plainte importune
Fatiguer vainement les airs ?
Aux jeux cruels de la Fortune
Tout est soumis dans l'univers.
Jupiter fit l'homme semblable
A ces deux jumeaux que la Fable
Plaça jadis au rang des dieux ;
Couple de déités bizarre,
Tantôt habitants du Ténare,
Et tantôt citoyens des cieux.

Ainsi de douceurs en supplices,
Elle nous promène à son gré.

Le seul remède à ses caprices,
C'est de s'y tenir préparé;
De la voir du même visage
Qu'une courtisane volage,
Indigne de nos moindres soins,
Qui nous trahit par imprudence,
Et qui revient par inconstance,
Lorsque nous y pensons le moins.

On désirerait de retrouver plus souvent dans les odes de Rousseau cet agrément et cette facilité. C'est le mérite de son *Ode à une Veuve*, des stances à l'abbé de Chaulieu, et de quelques-unes de celles qu'il fit pour l'abbé Courtin. Dans ces dernières, il maltraite un peu trop Épictète. Il ne voit dans son Manuel de philosophie que l'*esclave d'Épaphrodite*. Il me semble que rien ne sent moins l'esclave que cet ouvrage, qui n'a d'autre défaut que de porter trop haut les forces morales de l'homme.

J'y trouve un consolateur
Plus affligé que moi-même.

Non, Épictète n'est pas *affligé*, et l'on sait que sa conduite fut aussi ferme que sa doctrine. Mais il défend à l'homme de s'affliger jamais, et c'est à peu près comme s'il lui défendait d'être malade.

Rousseau traite encore plus mal Brutus.

Toujours ces sages hagards,
Maigres, hideux, et blafards,
Sont souillés de quelque *opprobre*,

Et du premier des Césars
L'assassin fut homme *sobre.*

C'est abuser d'un mot de César, qui était fort juste. Il ne craignait, disait-il, que les gens d'un aspect sombre et d'un visage austère : il avait raison. Cet extérieur est la marque d'un caractère capable de résolutions fortes et inébranlables, tel qu'était celui de Brutus. Mais il ne faut pas dire, même en prêchant le plaisir, que l'austérité est toujours *souillée de quelque opprobre.* Ce n'est pas d'ailleurs une chose convenue, que l'action de Brutus ait souillé sa mémoire. C'est encore aujourd'hui un problème que l'on ne décide guère que suivant les rapports de l'opinion avec le gouvernement. En bonne morale, et dans les principes de notre religion, l'assassinat n'est jamais permis. Dans les anciennes républiques, l'opinion avait consacré le meurtre des tyrans; et c'est au moins une excuse pour Brutus, dont l'action, dirigée par les maximes romaines, fut illégitime, mais ne fut pas *un opprobre.*

La strophe qui suit choque étrangement le rapport qui doit toujours se trouver entre des idées qui tendent à la même proposition. L'auteur, qui vient de parler de Brutus, continue ainsi :

Dieu bénisse nos dévots :
Leur ame est vràiment loyale.
Mais jadis les grands pivots

De la ligue antiroyale,
Les Lincestres, les Aubris,
Qui contre les deux Henris
Prêchaient tant la populace,
S'occupaient peu des écrits
D'Anacréon et d'Horace.

Ce rapprochement n'est pas tolérable. Que peut-il y avoir de commun entre Brutus et le curé de Saint-Côme, prédicateur de la Ligue? Il est impossible de saisir la pensée du poëte, ni d'apercevoir aucune liaison entre cette strophe et la précédente, quoique dans toutes les deux il veuille établir la même chose. Il y a une logique naturelle dont il ne faut jamais s'écarter dans quelque sujet que ce soit, à plus forte raison dans des stances morales.

On peut compter parmi les meilleures de ce genre l'*Ode à M. de La Fare*, sur le contraste de l'homme civil et de l'homme sauvage. C'est encore un lieu commun, il est vrai; mais le style est en général d'une précision énergique, malgré quelques faiblesses : et si les idées ne sont pas toujours exactement vraies pour la raison, qui considère les objets sous toutes les faces, elles le sont assez pour la poésie, qui peut, comme l'éloquence, ne les présenter que sous un seul aspect.

Ses *Cantates* sont des morceaux achevés : c'est un genre de poésie dont il a fait présent à notre langue, et dans lequel il n'a ni modèle ni imitateur. C'est là qu'il paraît avoir eu le plus de sou-

plesse et de flexibilité : il sait choisir ses sujets, les diversifier et les remplir. Ce sont des morceaux peu étendus, mais finis. Le récit est toujours poétique ; les couplets sont toujours élégants, quelquefois même gracieux. Plusieurs de ces poésies, qu'on peut appeler galantes, sont de nature à être comparées aux vers lyriques de Quinault. Rousseau a moins de sentiment et de délicatesse, mais sa versification est bien plus soutenue et bien plus forte. La *Cantate de Circé* est un morceau à part ; elle a toute la richesse et l'élévation de ses plus belles odes, avec plus de variété : c'est un des chefs-d'œuvre de la poésie française. La course du poëte n'est pas longue ; mais il la fournit d'un élan qui rappelle celui des chevaux de Neptune, dont Homère a dit qu'en trois pas ils atteignaient aux bornes du monde.

On sait combien Rousseau a excellé dans l'épigramme. Tout homme d'esprit peut en faire une bonne ; mais en faire un si grand nombre sur tous les sujets, et les faire si bien, est l'ouvrage d'un talent particulier. Ce talent consiste principalement dans la tournure concise et piquante de chaque vers, car le mot de l'épigramme est souvent d'emprunt. Il en a peu de mauvaises, et on les trouve parmi celles qui roulent sur l'amour ou la galanterie, quoiqu'il en ait de très-bonnes, même de cette espèce. Ses épigrammes, satiriques ou licencieuses, sont parfaites ; et quoique dans ces dernières on puisse réussir à bien peu de

frais, celles de Rousseau font voir qu'il y a dans les plus petites choses un degré qu'il est rare d'atteindre, ou du moins d'atteindre si souvent; car une saillie de débauche, quelque heureuse qu'elle soit, n'est pas un effort d'esprit. Nous avons des couplets sur ce ton, du temps de la Fronde, dont les auteurs ne sont pas même connus; et l'on ne sait pas beaucoup de gré à Auguste de son épigramme ordurière contre Fulvie, quoique peut-être on n'en ait jamais fait une meilleure.

Les *Épîtres* de Rousseau, dans le temps où elles parurent, furent accueillies par l'esprit de parti avec des louanges que ce même esprit a reportées depuis dans les compilations littéraires ou périodiques, et que la multitude répétait sans réflexion, mais qui toujours ont été démenties par les bons juges, dont la voix commence enfin à l'emporter. L'auteur les composa presque toutes en pays étranger : toujours plus ou moins remplies de satires directes ou indirectes contre des hommes très-connus, elles étaient reçues avidement dans une capitale, toujours pleine d'hommes oisifs, inquiets, passionnés, pour qui la médisance est une espèce de besoin, où il entre encore plus de désœuvrement que de malignité. Rousseau d'ailleurs, éloigné et malheureux, excitait une sorte d'intérêt qui pouvait paraître excusable : il avait beaucoup de partisans, et ses adversaires avaient beaucoup d'ennemis. Il affectait dans la plupart de ses pièces un ton de dé-

votion très-propre à lui concilier tous ceux qui croyaient favoriser en lui la cause de la religion, sans songer qu'il en violait le premier précepte, et que la piété véritable n'écrit point de méchancetés. Mais quand ces petits intérêts du moment sont passés, quand on ne cherche plus dans l'ouvrage que l'ouvrage même, alors, s'il n'a pas un mérite réel, la satire non-seulement n'est plus un attrait, elle devient même un tort de plus. C'est ce qui est arrivé aux Épîtres de Rousseau, et l'on doit à la vérité de convenir qu'elles sont presque par-tout aussi mal pensées que mal écrites. Ce n'est pas qu'il n'y ait quelques endroits qui nous rappellent le talent du versificateur; mais qu'est-ce qu'un très-petit nombre de vers bien frappés, qui se montrent de loin en loin dans des pièces du plus mauvais goût et du plus mauvais esprit; dans des pièces surchargées de déclamations insipides ou absurdes, de vers chevillés, durs, incorrects; dans des pièces composées d'un mélange d'injures triviales, de verbiage obscur, et de figures forcées? Telles sont en général les Épîtres de Rousseau: si l'on était obligé de le prouver par une lecture suivie et détaillée, la preuve irait jusqu'à l'évidence; mais l'évidence irait jusqu'à l'ennui. Je me borne à une courte analyse et à un certain nombre de citations, où tous les défauts que j'ai indiqués dominent au point qu'on pourra juger qu'ils tiennent au caractère de l'ouvrage et à la manière de l'auteur.

L'abus du marotisme est un des vices qui les défigurent. Je dis l'abus, car, employé avec choix et sobriété dans les genres qui le comportent, tels que le conte, l'épigramme, l'épître badine et tout ce qui tient au genre familier, il contribue à donner au style de la naïveté et de la précision. La Fontaine en a fait usage avec succès dans ses contes, et l'a judicieusement exclus de ses fables, où la morale et la raison n'admettent point cette bigarrure, et où les animaux qu'il introduit devaient parler la même langue. Voltaire s'en est servi de même, avec ce goût exquis qui savait distinguer les nuances propres à chaque sujet. Le style marotique permet de retrancher les articles et les pronoms, comme on les retranchait au temps de Marot; ce qui donne à la phrase un tour plus vif. Il permet une espèce d'inversion qui ne va pas au style sérieux, et quelques constructions anciennes que notre langue empruntait du latin avant qu'elle eût une syntaxe régulière. Ces formes vieillies ont l'avantage de nous rappeler le premier caractère de notre langue, qui était la naïveté; et d'ailleurs, tout ce qui est ancien prend à nos yeux un air de simplicité, parce que l'élégance est moderne. Il n'est personne qui n'ait remarqué, quand un étranger, homme d'esprit, parle mal notre langue, et y mêle involontairement des tournures de la sienne, que son expression en reçoit quelquefois une sorte d'agrément et de vérité qui nous plaît : dans les

femmes sur-tout, un accent étranger est bien souvent une grace, et leurs phrases, moitié françaises, moitié étrangères, ont quelque chose qui leur sied fort bien, comme les enfants nous charment et nous persuadent en balbutiant leurs pensées. C'est le principe du plaisir que peut nous faire le vieux langage, quand on s'en sert à propos et avec ménagement, comme dans cette épigramme de Rousseau :

> Le bon vieillard qui brûla pour Bathylle,
> Par amour seul étoit ragaillardi :
> Aussi n'est-il de chaleur plus subtile
> Pour réchauffer un vieillard engourdi.
> Pour moi, qui suis dans l'ardeur du midi,
> Merveille n'est que son flambeau me brûle,
> Mais quand du soir viendra le crépuscule,
> Temps où le cœur languit inanimé,
> Du moins, Amour, fais-moi bailler cédule
> D'aimer encor, même sans être aimé.

Il n'y a là de marotisme que ce qu'il en faut. *Aussi n'est-il de chaleur* est une construction très-commode pour resserrer dans la mesure du vers cette phrase qui en bon français serait plus longue, s'il fallait dire, comme dans le style soutenu, *aussi n'est-il point de chaleur plus subtile*. *Merveille n'est*, au lieu de dire *il n'est pas étonnant*, ou *ce n'est pas merveille*, est vif et rapide. *Fais-moi bailler cédule* est une vieille locution, mais que tout le monde entend, et qui, signifiant autrefois une obligation, un engagement, est ici

d'un choix très-heureux. Il n'en est pas de même des épigrammes suivantes :

> Soucis cuisants, *au partir* de Caliste,
> Jà commençoient à me *supplicier*,
> Quand Cupidon, qui me vit pâle et triste,
> Me dit : Ami, pourquoi *te soucier?*
> Lors m'envoya pour me *solacier*,
> Tout son cortége et celui de sa mère, etc.

Au partir ne vaut pas mieux qu'*au départ*, et c'est parler mal sans y rien gagner. *Supplicier* est une expression désagréable, parce qu'elle ne signifie plus aujourd'hui que mener au supplice, et qu'elle rappelle l'idée d'une exécution. *Te soucier* ne se dit plus dans le sens absolu pour prendre du souci ; et comme il se met encore avec un régime, *se soucier de quelque chose*, il fait un mauvais effet pour nous, qui sommes accoutumés à lui donner un sens très-faible, et qui savons qu'un amant fait beaucoup plus que *se soucier* de l'absence de sa maîtresse. C'est donc du marotisme très-déplacé, puisqu'il affaiblit le sens au lieu d'y ajouter. *Solacier* est bien pis : c'est un mot dur et rebutant, autrefois emprunté du latin, pour dire *consoler*, et qu'aujourd'hui on n'entend plus. Il ne faut ressusciter les vieux mots que quand l'oreille les adopte. Les mêmes défauts sont encore plus choquants dans cette autre épigramme, adressée à une femme qui chassait :

Quand sur Bayard, par bois ou sur montagne,
A giboyer vous prenez vos ébats,
Dieux des forêts d'abord sont en campagne,
Et vont en troupe admirer vos appas.
Amis Sylvains, ne vous y fiez pas;
Car ses regards font souvent *pires niches*
Que feu ni fer; et cœurs en tels *pourchas*
Risquent du moins autant que cerfs et biches.

Pires niches est affreux à l'oreille; et peut-on comparer des *niches* au *feu* et au *fer? Pourchas* est encore plus dur qu'il n'est vieux, et c'est un des défauts du marotisme de Rousseau, de choisir très-mal les vieux mots qu'il veut rajeunir: ceux que leur dureté a fait tomber en désuétude ne peuvent jamais renaître.

J'ai pris ces exemples dans les épigrammes, parce qu'elles admettent le style marotique. L'épître sérieuse et morale en est bien moins susceptible, et il gâte souvent celles de Rousseau.

Comte, pour qui, *terminant tous délais*,
Avec vertu fortune a fait la paix,
Jaçoit qu'en vous gloire et haute naissance
Soit alliée à titres et puissance,
Que de splendeurs et d'honneurs mérités
Votre maison *luise* de tous côtés;
Si toutefois ne sont-ce ces bluettes
Qui vont ont mis en l'estime où vous êtes, etc.

Il est clair que le marotisme, bien loin de donner aucun relief à ces vers, les rend maussa-

des et ridicules; d'abord, parce qu'il est étranger au fond des idées, qui est très-sérieux; ensuite, parce qu'il est employé sans choix et sans goût. Je ne m'arrête pas au premier vers, *terminant tous délais*, qui est évidemment une cheville; mais dans la second le suppression des articles,

Avec vertu fortune a fait la paix,

est anti-harmonique. *Jaçoit*, pour *quoique*, ne s'entend plus, et sûrement ne vaut pas mieux; et il convient de ne parler la langue du quinzième siècle que de manière à être entendu du nôtre. Une maison qui *luit de splendeurs* ne vaut rien dans aucun temps. *Si toutefois ne sont-ce* est très-dur. A quoi donc sert ici le langage de Marot?

Ce n'est le tout; car *en chant* harmonique
Non moins primez qu'en rime poétique;
Et s'avez los de bon *poétiqueur*,
Aussi l'avez de bon *harmoniqueur*.

S'avez pour *si vous avez* est barbare. La particule *si* ne peut s'élider dans notre langue sans dénaturer le mot auquel elle se joindrait, et sans dérouter entièrement l'oreille. *Car en chant* fait mal à entendre. *Poétiqueur*, *harmoniqueur*, quel jargon! On trouve, un peu après, des mortels de vertus *réfulgents*, pour des mortels brillants de vertus : c'est parler latin en français. *Seroit-ce point Apollon Delphien?* Ce n'est pas là imiter Marot; c'est ressusciter Ronsard.

Il est vrai que le vers de cinq pieds, qui a pour ainsi dire une allure familière, semble se prêter plus que tout autre au style marotique, et d'autant plus, que c'était le vers que Marot employait le plus volontiers; mais encore une fois, tout dépend de l'usage qu'on en fait. Voltaire, dans *le Temple de l'Amitié*, dont le ton est moitié gai, moitié sérieux, a tiré un grand parti d'une inversion marotique.

Un riche abbé, prélat à l'œil lubrique,
Au menton triple, au col apoplectique,
Porc engraissé des dîmes de Sion,
Oppressé *fut* d'une indigestion.

S'il eût mis *fut oppressé*, l'effet du vers était perdu. *Oppressé fut* marque l'étouffement avec l'hémistiche, et frappe le coup de l'apoplexie. C'est là se servir habilement des licences du genre. Mais quand Rousseau, dans son *Épître à Marot*, lui dit,

Mon nom par vous est *encore connu*,
Dont bien et mal m'est ensemble advenu:
Bien, *par trouver* l'art de m'être fait lire;
Mal, *par avoir* des sots *excité l'ire*, etc.

ces constructions marotiques ne font que des vers horriblement durs, et ce n'est pas là une trouvaille. Quand il dit dans la même pièce,

Tout beau, l'ami, ceci passe sottise,
Me direz-vous; et ta plume baptise

De noms trop doux gens de tel *acabit :*
Ce sont trop bien *maroufles que Dieu fit.*
Maroufles soit : je ne veux vous dédire, etc.
. . . .
Car de quels noms plus doux et plus *musqués*
Puis-je appeler tant d'esprits *disloqués ?...*
Et si parfois on vous dit qu'un vaurien
A de l'esprit, examinez-le bien :
Vous trouverez qu'il n'en a que *le casque*, etc.
. . . .
Je m'en rapporte à tout lecteur *bénin ;*
Et gens sensés craindront plus le venin
D'un fade auteur qui dans ses vers en prose
A tous venants distille *son eau rose*,
Toujours de *sucre et d'anis saupoudré.*
Fiez-vous-y : ce rimeur *si sucré*
Devient amer quand le cerveau lui tinte,
Plus qu'*aloès ni jus de coloquinte*, etc.

cet amas d'expressions basses, grossières, bizarres, n'a rien de marotique, et n'est autre chose que l'absence totale de l'esprit et du goût. Cette *Épître à Marot* est pourtant une de celles où il y a quelques bons endroits, quoiqu'elle soit fondée tout entière sur ce principe très-faux, qu'un sot ne peut pas être honnête homme, et qu'un malhonnête homme ne peut pas avoir de l'esprit. Le contraire est tellement prouvé par l'expérience, que ce paradoxe ne mérite pas de réfutation. L'*Épître au comte de Bonneval* est très-mauvaise de tout point. L'*Épître à Rollin* ne vaut guère mieux. Dans ce qu'il y a de raisonnable sur

l'utilité des ennemis, l'auteur ne fait que noyer, dans un style traînant et diffus, ce qu'a dit Boileau sur le même sujet dans un très-petit nombre de très-bons vers de l'*Épître à Racine*. Tout le reste est un froid et ennuyeux sermon. Le principe si connu de la réunion de l'utile à l'agréable dans les écrits, l'*utile dulci* d'Horace, peut-il être plus misérablement délayé que dans ce morceau?

Tout écrivain vulgaire ou *non commun*
N'a proprement *que de deux objets l'un*,
Ou d'éclairer par un travail utile,
Ou d'attacher par l'agrément du style;
Car sans cela, quel auteur, quel écrit
Peut, *par les yeux*, *percer jusqu'à l'esprit?*
Mais cet esprit *lui-même* en tant d'étages
Se subdivise à *l'égard des ouvrages*,
Que du public tel charme la moitié,
Qui très-souvent à l'autre fait pitié.
Du sénateur la gravité s'offense
D'un agrément *dépourvu de substance*.
Le courtisan *se trouve* effarouché
D'un sérieux d'agrément *détaché*.
Tous les lecteurs ont leurs goûts, leurs *manies*.
Quel auteur donc peut *fixer leurs génies?*
Celui-là seul qui, formant le projet
De réunir et l'un et l'autre objet,
Sait rendre à tous *l'utile délectable*,
Et l'attrayant utile et profitable.
Voilà *le centre et l'immuable point*
Où toute ligne aboutit et se joint.

Or ce grand but, ce *point mathématique*,
C'est le vrai seul, le vrai qui nous l'indique.
Tout hors de lui n'est que *futilité*,
Et tout en lui devient *sublimité*, etc.

Il n'est pas nécessaire d'appuyer sur toutes les fautes de ces vers, les termes impropres, les contre-sens, les platitudes : elles sautent aux yeux. S'agit-il de la Renommée, ce n'est plus cette belle peinture que nous avons admirée dans l'*Ode au prince Eugène :* nous en sommes bien loin.

Fantôme errant qui, nourri *par* le bruit,
Fuit qui le cherche, et cherche qui le fuit,
Mais qui, du sort *enfant illégitime*,
Et quelquefois *misérable victime*,
N'est rien en lui qu'un être mensonger,
Une ombre vaine, *accident* passager,
Qui suit le corps, *bien souvent le précède*,
Et plus souvent l'accourcit ou l'excède.

Cherchez du sens dans ce plat amphigouri. Veut-il parler des calomniateurs :

Le danger de se voir insulté
N'est pas restreint à la difficulté
De réfuter les fables *romancières*
De ces *fripiers* d'impostures grossières,
Dont *le venin*, *non moins fade qu'amer*,
Se fait vomir comme l'eau de la mer :
Il est aisé d'arrêter *leurs vacarmes*,
Et de les vaincre avec leurs propres armes.

Je n'insiste pas sur l'incohérence des figures,

sur des *fripiers*, qui ont du *venin* et dont on *arrête les vacarmes;* mais quel contre-sens dans le dernier vers!

Et de les vaincre avec leurs propres armes.

A coup sûr il ne veut pas dire qu'*il est aisé de les vaincre* par l'imposture et la calomnie, qui sont *leurs armes;* et pourtant il le dit formellement. Quelle bévue plus impardonnable que de dire le contraire de ce qu'on veut dire, et de tomber, sans y prendre garde, dans le sens le plus odieux et le plus absurde! On a cité dans quelques livres les vers sur l'histoire, qui sont en effet ce qu'il y a de plus passable, mais qui ne sont pas exempts de fautes.

C'est un théâtre, un spectacle nouveau,
Où tous les morts, sortant de leur tombeau,
Viennent encor sur une scène *illustre*,
Se présenter à nous dans leur vrai *lustre*,
Et du public dépouillé d'intérêt,
Humbles acteurs, attendre leur arrêt.
Là, retraçant leurs faiblesses passées,
Leurs actions, leurs discours, leurs pensées,
A chaque état ils reviennent dicter
Ce qu'il faut fuir, ce qu'il faut imiter,
Ce que chacun, *suivant ce qu'il peut être*,
Doit pratiquer, voir, entendre, connaître.

Les deux derniers vers sont bien tristement prosaïques. On n'entend pas trop l'épithète d'*il-*

lustre, qui caractérise trop vaguement la *scène* de l'histoire. *Dans leur vrai lustre* est encore moins juste, car beaucoup des *acteurs* de l'histoire n'ont aucune espèce de *lustre*. Mais enfin ces vers, en total, sont raisonnables, et cela est rare dans les Épîtres de Rousseau. Celle qui s'adresse à Racine le fils est une espèce d'homélie extrêmement faible de diction et de pensées; on y a distingué cependant le morceau suivant, où il y a de la poésie et de la vérité:

Mais dans ce siècle *à la révolte ouvert* (1),
L'impiété marche à front découvert:
Rien ne l'étonne, et le crime rebelle
N'a point d'appui plus intrépide qu'elle.
Sous ses drapeaux, sous ses fiers étendards,
L'œil assuré, courent de toutes parts
Ces légions, ces bruyantes armées
D'esprits subtils, d'ingénieux pygmées,
Qui sur des monts d'arguments entassés,
Contre le ciel burlesquement haussés,
De jour en jour, superbes Encelades,
Vont redoublant leurs folles escalades,
Jusques au sein de la Divinité
Portent la guerre avec impunité,
Viendront bientôt, sans scrupule et sans honte,
De ses arrêts lui faire rendre compte;
Et déja même, arbitres de sa loi,
Tiennent en main, pour écraser la foi,

(1) Expression impropre.

De leur raison les foudres toutes prêtes.
Y pensez-vous, insensés que vous êtes, etc.

Ces métaphores sont justes et soutenues.

L'*Épître à Thalie*, sur ce qu'on nomme *le comique larmoyant*, qui commençait alors à être en vogue, contient d'assez bons principes, mais souvent fort mal exprimés. Toute la première moitié est très-mauvaise : le portrait de la vraie comédie, telle qu'elle est dans Molière, est entièrement calqué sur celui qu'en a fait Boileau dans *l'Art poétique*, et la copie est bien inférieure à l'original; remarque qu'on peut faire dans tous les endroits où Rousseau a voulu imiter celui qu'il appelait son maître. Boileau sur-tout avait toujours le mot propre, parce qu'il était sûr de sa pensée.

Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement.

S'il eût voulu dire que la comédie ne doit guère présenter des modèles de perfection morale, il n'eût point dit,

L'art n'est point fait pour tracer des modèles;

car il aurait dit le contraire de la vérité et de sa pensée. Mais il aurait applaudi à ces vers très-sensés sur le style recherché :

Car tout novice, en disant ce qu'il faut,
Ne croit jamais s'élever assez haut.
C'est en disant ce qu'il ne doit pas dire,
Qu'il s'éblouit, se délecte et s'admire;

Dans ses écarts non moins présomptueux
Qu'un indigent superbe et fastueux,
Qui, se laissant manquer du nécessaire,
Du superflu fait son unique affaire.

L'*Épître à madame d'Ussé*, sur l'amour platonique, n'est qu'un verbiage alambiqué, souvent même inintelligible, et dont rien ne rachète l'ennui. Enfin, sur quatorze épîtres il n'y en a que quatre où les défauts soient du moins balancés par un certain nombre de morceaux bien écrits : ce sont celles que l'auteur adresse *aux Muses, au comte du Luc, au baron de Breteuil*, et *au père Brumoy*. La première est une imitation de la satire neuvième de Boileau, et l'intervalle est immense entre les deux pièces. Celle de Rousseau offre pourtant des endroits qui lui font honneur. Tel est celui-ci :

Tout vrai poëte est semblable à l'abeille :
C'est pour nous seuls que l'aurore l'éveille,
Et qu'elle amasse, au milieu des chaleurs,
Ce miel si doux tiré du suc des fleurs.
Mais la nature, au moment qu'on l'offense,
Lui fit présent d'un dard pour sa défense,
D'un aiguillon qui, prompt à la venger,
Cuit plus d'un jour à qui l'ose outrager.

Tel encore cet adieu aux Muses :

Muses, gardez vos faveurs pour quelque autre ;
Ne perdons plus ni mon temps ni le vôtre
Dans ces débats où nous nous égayons :

Tenez, voilà vos pinceaux, vos crayons;
Reprenez tout: j'abandonne sans peine
Votre Hélicon, vos bois, votre Hippocrène,
Vos vains lauriers d'épine enveloppés,
Et que la foudre a si souvent frappés.
Car aussi bien, quel est le grand salaire
D'un écrivain au-dessus du vulgaire?
Quel fruit revient aux plus rares esprits
De tant de soins à polir leurs écrits,
A rejeter les beautés hors de place,
Mettre (1) d'accord la force avec la grace,
Trouver aux mots leur véritable tour,
D'un double sens démêler le faux jour,
Fuir les longueurs, éviter les redites,
Bannir enfin tous ces mots parasites
Qui, malgré vous dans le style glissés,
Rentrent toujours, quoique toujours chassés?
Quel est le prix d'une étude si dure?
Le plus souvent une injuste censure,
Ou tout au plus quelque léger regard
D'un courtisan qui vous loue au hasard,
Et qui peut-être avec plus d'énergie
S'en va prôner quelque fade élégie.
Et quel honneur peut espérer de moins
Un écrivain libre de tous ces soins,
Que rien n'arrête, et qui, sûr de se plaire,
Fait sans travail tous les vers qu'il veut faire?

---

(1) L'exactitude grammaticale veut que l'on répète la préposition, *à mettre;* et nous avons déja vu la même licence. Je la crois autorisée en poésie, quand elle ne rend la construction ni dure ni obscure.

Il est bien vrai qu'à l'oubli condamnés,
Ses vers souvent sont des enfants mort-nés;
Mais chacun l'aime, et nul ne s'en défie;
A ses talents aucun ne porte envie,
Il a sa place entre les beaux-esprits,
Fait des sonnets, des bouquets pour Iris,
Quelquefois même aux bons mots s'abandonne,
Mais doucement, et sans blesser personne,
Toujours discret et toujours bien disant,
Et, sur le tout, aux belles complaisant.
Que si jamais, pour faire une œuvre en forme,
Sur l'Hélicon Phébus permet qu'il dorme,
Voilà d'abord tous ses chers confidents,
De son mérite admirateurs ardents,
Qui, *par cantons* répandus dans la ville,
Pour l'élever dégraderont Virgile;
Car il n'est point d'auteur si désolé,
Qui dans Paris n'ait un parti zélé.
Tout se débite : *Un sot*, dit la satire,
Trouve toujours un plus sot qui l'admire.

La plupart de ces idées sont dans ce même Despréaux qu'il vient de citer; mais le style est celui du genre; il a de la facilité et de la verve satirique. C'est la seule espèce de verve qui l'anime quelquefois dans ses épîtres : il ne faut guère y chercher autre chose. Il y en a une qui roule sur un sujet que Voltaire a traité, *sur la Calomnie* : celle de Voltaire est adressée à madame du Châtelet; celle de Rousseau au comte du Luc. Cette dernière ne peut pas soutenir la comparaison, quoiqu'il y ait des parties bien trai-

tées. Le faux esprit s'y montre de temps en temps comme dans les autres.

Le zèle que Rousseau fait souvent paraître en faveur de la religion, et qui n'est pas assez éclairé pour être fort édifiant, revient encore dans l'*Épître au baron de Breteuil;* et c'est malheureusement ce qu'elle a de plus mauvais. Il se tire mieux des morceaux dont l'intention est satirique; et celui-ci, dirigé contre La Motte, est un de ceux qu'il a le mieux écrits.

J'ai vu le temps, mais, dieu merci, tout passe,
Que Calliope, au sommet du Parnasse,
Chaperonnée en burlesque docteur,
Ne savait plus qu'étourdir l'auditeur
D'un vain ramas de sentences usées,
Qui, de l'Olympe excitant les nausées,
Faisaient souvent, en dépit de ses sœurs,
Transir de froid jusqu'aux applaudisseurs.
Nous avons vu, presque durant deux lustres,
Le Pinde en proie à de petits illustres
Qui, traduisant Sénèque en madrigaux,
Et rebattant des sons toujours égaux,
Fous de sang-froid, s'écriaient, Je m'égare,
Pardon, messieurs, j'imite trop Pindare;
Et suppliaient le lecteur morfondu
De faire grace à leur feu prétendu.
Comme eux alors apprenti philosophe,
Sur le papier nivelant chaque strophe,
J'aurais bien pu du bonnet doctoral
Embéguiner mon Apollon moral,
Et rassembler sous quelques jolis titres

Mes froids dizains rédigés en chapitres;
Puis, grain à grain tous mes vers enfilés,
Bien arrondis et bien intitulés,
Faire servir votre nom d'épisode,
Et vous offrir sous le pompeux nom d'ode,
A la faveur d'un éloge apprêté,
De mes sermons l'ennuyeuse beauté.
Mais mon génie a toujours, je l'avoue,
Fui ce faux air dont le bourgeois s'engoue,
Et ne sait point, prêcheur fastidieux,
D'un sot lecteur éblouissant les yeux,
Analyser une vérité fade
Qui fait vomir ceux qu'elle persuade,
Et qui, traînant toujours le même accord,
Nous instruit moins qu'elle ne nous endort.

Si Rousseau écrivait toujours ainsi, ses Épîtres, sans valoir celles de Despréaux, pourraient être mises au rang des bons ouvrages. Mais en les condamnant en général, j'en extrais ce qu'il y a de louable : c'est le seul dédommagement de la nécessité de condamner.

L'*Épître au père Brûmoy* est tout entière contre Voltaire, contre ses amis et ses admirateurs, parmi lesquels il ne craint pas de désigner le maréchal de Villars. Tel est le malheur de la haine: voilà jusqu'où elle nous conduit! à insulter un héros pour attaquer un grand écrivain. Cette pièce roule en grande partie sur la rime, que Voltaire a en effet trop négligée; mais était-ce une raison pour lui dire :

Apprends de moi, sourcilleux écolier,
Que ce qu'on souffre, encore qu'avec peine,
Dans un Voiture ou dans un La Fontaine,
Ne peut passer, malgré tes beaux discours,
Dans les essais d'un rimeur de deux jours.

C'est venir un peu tard pour mettre Voiture à côté de La Fontaine et au-dessus de Voltaire. Cet *écolier*, quand l'épître de Rousseau parut, avait fait *la Henriade*, *OEdipe*, *Brutus* et *Zaïre*. C'est porter un peu loin le zèle pour la rime, que de traiter d'*écolier* l'auteur de si beaux ouvrages. Oh! qu'il faut se garder d'être l'ennemi du talent, sur-tout lorsqu'on en a soi-même! Ce qu'écrivent les sots meurt du moins avec eux; mais les injustices d'un grand écrivain vivent autant que ses écrits; elles sont immortelles comme sa gloire, et y impriment une tache qui ne s'efface pas.

Les *Allégories* de Rousseau sont d'un style moins inégal et moins incorrect que ses Épîtres; mais elles ont le plus grand de tous les défauts; elles sont mortellement ennuyeuses. La fiction en est toujours très-commune, quelquefois forcée et invraisemblable; la versification en est monotone. Plusieurs se ressemblent trop pour le fond, et toutes roulent sur deux ou trois idées allongées dans deux ou trois cents vers. Quelques tableaux poétiquement coloriés, tels que celui de l'Envie, qu'on a cité dans tous les re-

cueils didactiques, ne peuvent pas racheter cette insipide prolixité, et la satire même ne peut pas les rendre plus piquants. Qui de nous se soucie de toutes les injures entassées contre le directeur de l'opéra, Francine, dans l'allégorie intitulée *le Masque de Laverne?* Celle qui a pour titre *Pluton* est tout entière contre le parlement qui l'avait condamné : la fable en est absurde. Il suppose que Pluton, trompé par ses flatteurs, laisse la justice des Enfers à la merci de juges corrompus qui se laissent gagner par argent, et envoient les honnêtes gens dans le Tartare, et les méchants dans l'Élysée. Comment se prêter à un emblême qui dément toutes les idées de la mythologie sur laquelle il est appuyé? N'est-il pas reçu dans le système des anciens, que ce n'est qu'au tribunal des Enfers qu'il n'y a plus ni passion, ni erreur, ni injustice, et que chacun y est traité selon ses mérites? Comment les juges des Enfers auraient-ils besoin d'argent? Eaque, Minos et Rhadamante ont toujours eu, il faut l'avouer, une grande réputation d'intégrité, et la mauvaise allégorie de Rousseau ne la leur ôtera pas.

Il a fait des comédies : elles sont oubliées. On en joua deux : *le Capricieux*, qui n'eut point de succès; *le Flatteur*, qui en eut dans sa nouveauté, et qui n'en eut point à la reprise. L'intrigue en est froide et le style faible, quoique assez pur. Il n'y a de comique que dans une ou deux scènes, et ce n'est pas assez pour soutenir cinq actes.

Aussi la pièce n'a-t-elle point reparu; et le talent de Rousseau était peu propre au théâtre. Ses opéra sont encore bien au-dessous de ses comédies : c'est tout ce qu'il convient d'en dire.

On a inséré dans quelques éditions de ses œuvres les couplets qui lui furent si funestes, et que son procès a rendus si fameux. Je ne me permettrai pas d'avoir une opinion sur un fait qui a été tant discuté sans être jamais éclairci; mais je crois pouvoir remarquer que la réputation qu'ils ont long-temps conservée prouve combien l'on est peu difficile en méchanceté.

Le style n'y fait rien;
Pourvu qu'il soit méchant, il sera toujours bien.

Les éditeurs s'extasient sur le mérite poétique de ces couplets. Quelques-uns, à la vérité, sont bien tournés; mais la plupart sont très-mauvais. L'auteur, quel qu'il soit, a l'air d'être toujours enragé : mais il n'est pas souvent inspiré.

Je le vois, ce perfide cœur
Qu'aucune *religion* ne touche,
Rire au-dedans, d'un ris moqueur,
Du Dieu qu'il confesse de bouche.
C'est par lui que s'est égaré
L'impie au visage effaré,
Condamné par nous à la roue,
Boindin, *athée* déclaré,
Que l'hypocrite désavoue.
. . . .

Ainsi finit l'auteur secret.
Ennemis *irréconciliables*,
Puissiez-vous crever de regret!
Puissiez-vous être à tous les diables!
Puisse le démon Couplegor,
S'il se peut, embraser encor
Le noir sang qui bout dans mes veines,
Bien pour moi plus *précieux* que l'or,
Si je puis augmenter vos peines!

Ce sont là de détestables vers s'il en fut jamais, et il y en a bien d'autres qui ne valent pas mieux. Mais ce qui peut fournir matière aux réflexions, ce qu'il est bien étonnant qu'on n'ait pas remarqué, c'est qu'en deux couplets voilà quatre vers qui manquent de mesure; et la copie que nous avons est authentique. Or, parmi ces couplets, il y en a d'assez bien faits pour qu'on ne puisse pas douter que l'auteur ne sût beaucoup plus que la mesure des vers, et même qu'il ne fût exercé à en faire. Ainsi de deux choses l'une, ou les couplets sont de plusieurs mains, ou celui qui les a faits seul a voulu dérouter les conjectures en commettant des fautes grossières qu'un écolier ne commettrait pas; et c'est peut-être aussi la raison de l'extrême inégalité du style. Cette observation peut mener à plusieurs conséquences; mais aucune n'irait plus loin que la probabilité, et en matière criminelle il n'y a rien que la certitude.

Résumons. Il ne reste jamais dans la balance

de la postérité que les bons ouvrages : ce sont eux et eux seuls qui décident la place d'un auteur. Les Odes et les Cantates de Rousseau ont fixé la sienne parmi nos grands poëtes; mais il n'y a que l'esprit de parti qui ait pu, pendant quelque temps, affecter de lui donner un rang à part, et de l'appeler *le grand Rousseau*, *le prince de la poésie française*, comme je l'ai vu dans plus d'une brochure. Les gens désintéressés savent fort bien comment s'était établie, dans une certaine classe de gens de lettres, cette dénomination que je n'ai vue dans aucun écrivain accrédité, et qu'aujourd'hui l'on ne répète plus. Il semble que ce titre soit un honneur rendu au génie; c'était un présent fait par la haine : les ennemis de Voltaire crurent l'affliger en déifiant son ennemi.

Je ne suis point détracteur de Rousseau; et pourquoi le serais-je? mais je ne puis le regarder comme *le prince de la poésie française*. Ce nom de *grand*, fait pour si peu d'hommes, si justement accordé à Corneille, au créateur Corneille, qui a tiré le théâtre de la barbarie, et répandu tant de lumière dans une nuit si profonde, me paraît fort au-dessus du mérite de Rousseau, qui, venu long-temps après Malherbe, a trouvé la langue toute créée; qui, venu du temps de Despréaux, a trouvé le goût tout formé; et qui, avec tous ces secours, est resté fort au-dessous d'Horace, dont il n'a ni l'esprit ni les graces, ni

la variété ni le goût, ni la sensibilité ni la philosophie, et qui manque sur-tout de cet intérêt de style qui vient de l'ame et qui se communique à celle des lecteurs. Et de quel titre se servira-t-on pour les Racine, les Voltaire, pour ces hommes qui ont été si loin dans les arts les plus difficiles où l'esprit humain puisse s'exercer; qui ont fait plus de chefs-d'œuvre dramatiques que Rousseau n'a fait de belles odes; pour ces enchanteurs si aimables, à qui nous ne pouvons jamais donner autant de louanges qu'ils nous ont donné de plaisir? Si Rousseau est *grand* pour avoir fait de beaux vers, qui souvent ne sont que des vers, que seront ceux qui ont dit tant de belles choses en vers aussi beaux; ceux qui non-seulement savent flatter notre oreille, mais qui remuent si puissamment notre ame, éclairent et élèvent notre esprit; ceux que nous relisons avec délices, que nous ne pouvons louer qu'avec transport? Que de jeunes têtes exaltées, pour qui le mérite seul de la versification est le premier de tous, soient plus frappées d'une strophe de Rousseau que d'une scène de *Zaïre* ou de *Mahomet*, on le pardonne à l'effervescence de leur âge; mais l'expérience nous apprend que celui dont le plus grand mérite est de bien faire des vers est relu par ceux qui aiment les vers par-dessus tout, mais que les poëtes qui parlent au cœur et à la raison sont relus par tout le monde.

FIN DU SIXIÈME VOLUME.

TABLE
DES MATIÈRES.

SECONDE PARTIE.
SIÈCLE DE LOUIS XIV.

FIN DE LA TABLE.

